



**HAL**  
open science

# Création et destruction d'une ville imaginaire : Santa Maria dans l'œuvre de Juan Carlos Onetti

Maria Gonzalez

► **To cite this version:**

Maria Gonzalez. Création et destruction d'une ville imaginaire : Santa Maria dans l'œuvre de Juan Carlos Onetti. Littératures. Université Paul Valéry - Montpellier III, 2017. Français. NNT : 2017MON30052 . tel-01775159

**HAL Id: tel-01775159**

**<https://theses.hal.science/tel-01775159>**

Submitted on 24 Apr 2018

**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

Pour obtenir le grade de  
Docteur

Délivré par l'Université Paul Valéry Montpellier 3

Préparée au sein de l'école doctorale 58  
Et de l'unité de recherche LLACS  
Langues, Littératures, Arts et Civilisations des Suds

Spécialité : **Études Romanes :**  
**Études hispaniques et hispano-américaines**

Présentée par **Maria Laura GONZÁLEZ**

**Création et destruction d'une ville  
imaginaire :  
Santa María dans l'œuvre de  
Juan Carlos Onetti**

Soutenue le **8 décembre 2017**, devant le jury composé de



M. Karim BENMILOUD, Professeur,  
Université Paul Valéry Montpellier 3

Directeur de thèse

M. Raul CAPLAN, Professeur,  
Université d'Angers

Rapporteur

M. Raphaël ESTEVE, Professeur,  
Université Bordeaux Montaigne

Rapporteur

Mme. Maud GAULTIER, Maître de conférences,  
Aix-Marseille Université

Examinatrice

Mme. Fatiha IDMHAND, Professeure,  
Université de Poitiers

Examinatrice



*À mes parents*  
*Laura et Juan Carlos*



## **Remerciements**



Au terme de cette thèse, je tiens d'abord à remercier mon directeur Karim Benmiloud qui a dirigé ce travail avec enthousiasme et dont la sensibilité et la bienveillance ont été pour moi les plus précieux atouts pour finir ce travail.

Je remercie également les autres membres du jury qui ont accepté de juger cette thèse : M. Raul Caplan, M. Raphaël Estève, Mme Maud Gaultier et Mme Fatiha Idmhand.

Je voudrais aussi remercier tous les membres de l'équipe de recherche LLACS (Montpellier 3), l'Institut Universitaire de France et l'École Doctorale ED58 qui ont soutenu mes participations à diverses manifestations scientifiques. Je tiens également à remercier Mme Marie-Madeleine Gladieu qui a accepté de diriger mes recherches dans une première inscription à l'Université de Reims-Champagne-Ardenne.

J'exprime ma profonde gratitude à mes amies Claire Latxague, Marina Lesouef et Véronique Pitois-Pallares qui par leurs conseils et leur confiance à toute épreuve m'ont encouragée à avancer sans faillir dans la dernière année de ce travail.

Je témoigne ma plus grande gratitude à Patricia Banères, Adeline Chainais, Baptiste Lavat et Julio Zárate pour leurs relectures minutieuses et leur bienveillance envers mon travail.

Je tiens également à remercier mes anciens collègues et mes amis de l'Université Paul Valéry pour leurs encouragements et leurs conseils : Adalberto Mejia, Alba Lara, Alberto Gutiérrez, Alejandro González, Antonio Carrillo, Didier Rault, Fanny Martinez, Florence Belmonte, Ismael Châtaigner, Juan Adroher, Laurent Aubague, Léa Bénichou, Lucas Merlos, Paula Cadenas, Sergio Fregoso, Séverine Valiente, Sophie Sarrazin, et je remercie spécialement Carlos Tous pour son soutien dans cette entreprise.

Mes remerciements vont également à Pierre Gandolfo, Laurie Gleizes, Lukas Le Mignon, Alex Sachse, Birahim Thioune, Pauline Triquet et Julie Zamorano pour leur disponibilité, leurs relectures et leur amitié.

Je remercie aussi les doctorants que j'ai rencontrés au cours de ce projet et j'en profite pour leur souhaiter du courage dans la poursuite de leurs projets respectifs.

Je remercie très chaleureusement mon amie Virginia Garin pour toute son aide, en lui témoignant mon affection et mon admiration, et j'espère pouvoir être à la hauteur de son amitié.

Toute ma gratitude va à mon mari Rodolfo Moog pour sa patience et sa présence rassurante à mes côtés durant toutes les années où j'ai été investie dans ce projet de thèse.



## TABLE DES MATIÈRES

<b>TABLE DES MATIÈRES</b>	<b>9</b>
<b>INTRODUCTION</b>	<b>11</b>
<b>CHAPITRE 1</b>	
<b>LA CRÉATION D'UN « MONDE À SOI » COMME BESOIN D'EXPRESSION LITTÉRAIRE</b>	<b>27</b>
<b>1.1 La création littéraire comme expression</b>	<b>29</b>
<b>1.2 Une typologie des mondes de fiction</b>	<b>31</b>
1.2.1 Les mondes de fiction comme espaces de l'épopée	32
1.2.2 Les mondes de fiction comme Paradis perdus	34
1.2.3 Les mondes de fiction comme extrapolations philosophiques ou satiriques	36
1.2.4 Les mondes de fiction dans la littérature pour le jeune public	50
1.2.5 Les mondes de fiction dans une œuvre romanesque sans but philosophique	53
<b>1.3 De la création de mondes possibles dans la fiction littéraire</b>	<b>64</b>
1.3.1 Quelques approches théoriques	67
1.3.1.1 La théorie des mondes possibles	69
1.3.1.2 De la construction d'une géographie romanesque	84
<b>1.4 Juan Carlos Onetti, un écrivain et son monde</b>	<b>88</b>
1.4.1 L'imaginaire onettien	109
1.4.1.1 Le protagoniste onettien	109
1.4.1.2 Santa María	116
<b>CHAPITRE 2</b>	
<b>LA NAISSANCE D'UNE VILLE FONDÉE PAR UN DEMIURGE</b>	<b>135</b>
<b>2.1 La création de Santa María dans <i>La vida breve</i></b>	<b>138</b>
2.1.1 Santa Rosa de Santa María	141
2.1.2 Díaz Grey, dans le cabinet devant la place	149
2.1.3 Une porte reste ouverte	163
2.1.4 Le désespéré et Dieu	178
2.1.5 Le demiurge arrive dans son monde	190
2.1.6 Une soirée dans le Berna	199
2.1.7 L'épisode de la Place de Santa María	204
<b>2.2 La création de Santa María dans <i>Juntacadáveres</i></b>	<b>210</b>
<b>2.3 La création de Santa María dans <i>Tiempo de abrazar</i></b>	<b>236</b>
<b>2.4 La création de Santa María, un processus constant</b>	<b>244</b>

<b>CHAPITRE 3</b>	
<b>LA DESTRUCTION DE SANTA MARIA</b>	<b>263</b>
<b>3.1 La destruction de Santa María dans <i>Dejemos hablar el viento</i></b>	<b>266</b>
3.1.1 L'inspiration de l'écrivain	266
3.1.2 L'inspiration de Medina	275
3.1.2.1 Les livres sacrés retrouvés à Lavanda	292
3.1.2.2 Retour à Santa María	304
3.1.2.3 Santa María, une dystopie ?	305
3.1.3 La planification de la fin	310
3.1.3.1 L'entrée en scène du juge qui connaît l'histoire de la ville	318
3.1.3.2 « Voraz incendio destruyó Santa María... »	324
<b>3.2 Le constat des dégâts dans <i>Cuando ya no importa</i></b>	<b>327</b>
<b>CONCLUSION</b>	<b>337</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>347</b>
<b>A. Œuvres de référence de Juan Carlos Onetti</b>	<b>349</b>
<b>B. Chronologie des œuvres de l'auteur</b>	<b>349</b>
<b>C. Anthologies et recueils</b>	<b>353</b>
<b>D. Œuvres traduites</b>	<b>354</b>
<b>E. Bibliographie critique sur Juan Carlos Onetti</b>	<b>362</b>
<b>F. Thèses sur Onetti</b>	<b>377</b>
<b>G. Bibliographie complémentaire</b>	<b>378</b>
<b>H. Autres ressources</b>	<b>388</b>

## **INTRODUCTION**



« *Nessuno sa meglio di te, saggio Kublai, che non si deve  
mai confondere la città col discorso che la descrive.  
Eppure tra l'una e l'altro c'è un rapporto...* »<sup>1</sup>.

ITALO CALVINO

« *¿Quién se va a acordar de Onetti dentro de 20 o 30 años?* ». Telle est la question que se posait Juan Carlos Onetti (1909–1994) il y plus de vingt ans<sup>2</sup> ; le travail que nous proposons aujourd'hui souhaiterait apporter un élément de réponse à cette interrogation. L'écrivain uruguayen Juan Carlos Onetti reste à jamais une référence dans la littérature d'Amérique Latine et, en particulier, dans celle de l'Uruguay, son pays d'origine. La littérature uruguayenne, qui compte quelques grands noms, dont Horacio Quiroga, Mario Benedetti et Eduardo Galeano, a trouvé au XX<sup>e</sup> siècle en Juan Carlos Onetti un auteur prolifique, ambitieux et exigeant, dont la vie épouse le siècle et l'œuvre toute la seconde moitié du XX<sup>e</sup>, fournissant à ses exégètes une matière dense, complexe et infiniment subtile. En 1965, dans l'épilogue à la première réédition du roman *El pozo* [1939], le critique Ángel Rama, affirmait que Juan Carlos Onetti était devenu « *el primer novelista del país, aquel merced al cual nuestra narrativa ingresa a las formas modernas, cultivadas en Europa desde la primera postguerra* »<sup>3</sup>. Cinquante ans plus tard, la figure de Juan Carlos Onetti continue d'inspirer l'admiration et la fierté de lecteurs, écrivains et spécialistes de son œuvre.

Ainsi, en plus d'être un hommage à Juan Carlos Onetti, ce travail a pour objectif de nous introduire dans l'œuvre de l'écrivain afin de déceler les mécanismes employés par l'auteur dans la construction d'un espace littéraire. Cet espace littéraire est celui créé par Juan María Brausen, le protagoniste du roman *La vida breve* de Juan Carlos Onetti, publié

---

<sup>1</sup>« *Personne ne sait mieux que toi, sage Kublai, qu'il ne faut jamais confondre la ville avec le discours qui la décrit. Et pourtant, entre la ville et le discours, il y a un rapport* », Italo Calvino, *Les villes invisibles* [1972], traduit de l'italien par Jean Thibaudeau, Paris, Éditions Gallimard, 2013, p. 78.

<sup>2</sup> Déclarations de sa veuve Dorothea Muhr dans un entretien de Winston Manrique Sabogal paru dans *El País* de Madrid le 29 mai 2014, la veille de l'anniversaire de la mort de l'écrivain, survenue le 30 mai 1994.

<sup>3</sup> Ángel Rama, « *Origen de un novelista y de una generación literaria* » dans Juan Carlos Onetti, *El pozo* [1939] (2<sup>ème</sup> éd.), Montevideo, Arca, 1965, p. 50.

en 1950 : Santa María. C'est dans ce roman que la ville apparaît pour la première fois, lui accordant ainsi le titre de texte fondateur d'un univers fictionnel et faisant de Juan María Brausen le démiurge de ce lieu promis à un destin mythique. À partir de cette publication, Juan Carlos Onetti a déployé un ensemble de récits articulés autour d'une ville qui agit dorénavant comme pôle centripète vers lequel les personnages confluent irrémisiblement.

Ce travail proposera ainsi une lecture de l'espace onettien à partir de l'analyse des processus de création et de destruction littéraire de la ville imaginaire. En effet, notre approche de la création de Santa María comprendra aussi le processus de destruction de ce lieu de fiction. L'objectif principal de cette recherche sera de retracer les différents éléments qui contribuent à la construction de cet espace littéraire, théâtre d'un ensemble textuel organique appelé « la saga Santa María ».

Notre intuition de départ nous incite à considérer les mondes imaginaires comme des constructions à double valeur. D'une part, nous percevons la volonté du créateur de ce lieu nouveau de s'approprier un espace d'expression unique où il est le décideur dont l'inspiration fait loi : un « monde à soi » littéraire. D'autre part, nous soupçonnons chez le lecteur une envie d'approcher d'un lieu d'évasion textuel qui lui permette de rêver en sécurité d'un ailleurs possible.

Pourquoi nous intéresser à la création de cette ville de fiction ? La réponse relève d'un phénomène d'identification avec cet espace imaginaire à forte référentialité. La référence au réel étant le Río de la Plata, cette région du monde baignée par le fleuve qui lui donne son nom, située au sud de l'Amérique Latine. Ce fleuve définit la frontière qui sépare l'Argentine et l'Uruguay en même temps qu'il désigne un espace partagé d'échanges culturels, langagiers et démographiques, les capitales des deux pays, Buenos Aires et Montevideo respectivement, étant situées au bord du Río de la Plata. Dans cet espace entre deux rives, Juan Carlos Onetti, né à Montevideo le 1<sup>er</sup> juillet 1909, a vécu la majeure partie de sa vie, de sa naissance jusqu'à 1975.

Migrant économique comme nombre d'Uruguayens de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, Juan Carlos Onetti part vivre à Buenos Aires lorsqu'il a 20 ans, en 1919. Il retourne à Montevideo cinq ans plus tard pour repartir dans la capitale argentine en 1941. Il y habite jusqu'à 1955, année où il revient vivre à Montevideo. À cette époque, l'écrivain

avait déjà publié son roman *La vida breve*, sa figure commençait à être reconnue dans les milieux littéraires de la région.

Entre 1939 et 1941, Juan Carlos Onetti est le directeur de rédaction du célèbre hebdomadaire *Marcha*, fondé à Montevideo par Carlos Quijano, en 1939. L'écrivain y publie également une rubrique de critique littéraire : *La piedra en el charco*<sup>4</sup>. L'hebdomadaire *Marcha* marque la vie culturelle et politique de l'Uruguay de l'époque, comme nous le verrons dans la première partie de notre travail. Après son départ, Juan Carlos Onetti reste toujours très attaché à cette publication, quelques travaux de l'écrivain y sont publiés les années suivantes, comme nous le verrons dans notre chronologie de publication de ses œuvres. En décembre 1973, quelques mois après l'installation de la dictature militaire en Uruguay<sup>5</sup>, *Marcha* organise un concours littéraire de nouvelles brèves. Invité à faire partie du jury – en raison de la renommée de sa personnalité littéraire et de sa relation avec *Marcha* –, Juan Carlos Onetti accepte.

Le prix est remporté par une nouvelle brève intitulée *El guardaespaldas*, de Nelson Marra. Elle est publiée dans le numéro 1671 de *Marcha*, le 8 février 1974. *El guardaespaldas* narre les derniers jours d'un homme de main au service d'une figure haut gradée du gouvernement militaire, sur fond de confrontation entre les guérilleros et les militaires putschistes. Les militaires au pouvoir croient reconnaître dans un passage de la nouvelle, la mort d'une figure de la répression armée. Ils censurent la publication et emprisonnent l'auteur de la nouvelle, l'équipe de direction de l'hebdomadaire et deux membres du jury, dont Juan Carlos Onetti.

À l'annonce de l'emprisonnement de Juan Carlos Onetti, une mobilisation internationale se met en place afin de libérer l'écrivain arrêté par le régime dont le seul crime avait été de participer comme jury d'un concours littéraire. En Espagne, le poète Félix Grande, directeur à l'époque de la publication *Cuadernos para el diálogo*, envoie aux autorités de l'Uruguay un télégramme signé par une soixantaine d'écrivains et personnalités de la culture hispanique, demandant la libération d'Onetti et des autres

---

<sup>4</sup> Cet ensemble de textes a été recueilli dans un volume publié par la maison d'édition *Cuadernos de Marcha*. Voir Juan Carlos Onetti, *Cuentos secretos, Periquito el aguador y otras máscaras*, Montevideo, Cuadernos de Marcha, 1986.

<sup>5</sup> Le 27 juillet 1973 un coup d'état marque la fin de la vie démocratique en Uruguay avec l'installation d'une dictature militaire. Elle prendra fin en 1985 avec la célébration d'élections démocratiques, le 1 novembre 1984.

personnalités emprisonnées. L'écrivain argentin Julio Cortázar, de cinq ans son cadet, écrit un article intitulé « El pueblo Onetti » dans cette même revue, où il dénonce la répression subie par les intellectuels et les journalistes sous les dictatures d'Amérique Latine<sup>6</sup>. L'écrivain est torturé et gardé en détention, puis transféré dans un hôpital psychiatrique, d'où il sort trois mois plus tard, le 14 mai 1974.

Les séquelles de cette expérience malheureuse ont laissé des traces sur cet homme sensible, ennemi de toute violence. En juillet 1975, au bout de plusieurs mois de mûre réflexion Juan Carlos Onetti quitte l'Uruguay et commence son exil en Espagne. Comme des milliers d'Uruguayens, l'écrivain ne se sent plus en sécurité dans son propre pays et l'avènement d'autres dictatures dans le Cône Sud ne fait qu'accentuer ce sentiment de vulnérabilité de l'époque<sup>7</sup>. Cette expérience de l'exil a, naturellement, eu un impact sur son expression littéraire. Toutefois, cet impact était déjà visible sur ses œuvres publiées avant son arrivée dans son dernier pays d'accueil, car Juan Carlos Onetti avait déjà été un migrant en Argentine, l'autre pays du Río de la Plata à avoir influencé sa production littéraire. Par conséquent, la poétique onettienne est une écriture jalonnée de nostalgie et de déracinement. Nous développerons cet aspect de la vie de l'écrivain dans la première partie de notre travail, de même que nous analyserons l'influence du vécu dans l'œuvre de Juan Carlos Onetti. De cette manière, la ville de fiction appelée Santa María devient plus qu'un monde inspiré du réel, un monde idéalisé.

L'œuvre de Juan Carlos Onetti n'a cessé d'être sujet d'études, depuis les années 1960, moment où ses deux romans les plus connus du grand public<sup>8</sup> ont été publiés. L'intérêt pour la personnalité de l'écrivain s'est accru lors de son emprisonnement. La mobilisation organisée alors a finalement généré une présence plus importante de Juan Carlos Onetti et de son œuvre dans la presse internationale en révélant une qualité de l'Uruguayen peu connue à l'époque : être un écrivain d'écrivains<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup> Voir *Cuadernos para el diálogo*, Madrid, numéro 126, mars 1974, p. 57, consulté sur <http://filosofia.org/hem/dep/cpd/index.htm>

<sup>7</sup> Voir Fatiha Idmhand, « Exil ou “ des-exil ” ? : les retours impossibles des personnages de Fernando Aínsa et Andrea Blanqué » dans *Navegaciones y regresos. Lugares y figuras del desplazamiento*, Bruxelles, P.I.E Peter Lang, 2013, p. 201-215.

<sup>8</sup> Nous faisons référence aux romans *El astillero* (1961) et *Juntacadáveres* (1964).

<sup>9</sup> Cette expression a été employée par Hugo Achugar pour parler d'Onetti lors d'un entretien publié le 1 juillet 2009, à l'occasion du centenaire de la naissance de l'écrivain, dans le journal *El Tiempo* de Caracas, consultable sur <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-3506840>

En 1980, le Premio de Literatura en Lengua Castellana Miguel de Cervantes est attribué à Juan Carlos Onetti pour l'ensemble de son œuvre. Ce prix, créé en 1976 par le Ministerio de Cultura de España, avait récompensé l'écrivain espagnol Jorge Guillén en 1976, l'écrivain cubain Alejo Carpentier en 1977, le philologue et écrivain Dámaso Alonso en 1978, l'écrivain argentin Jorge Luis Borges et l'écrivain espagnol Gerardo Diego se voient décerner le prix *ex aequo* en 1979. Considéré comme le Prix Nobel de la littérature hispanique, ce prix représente pour Juan Carlos Onetti une consécration. De nombreuses reconnaissances et des activités académiques lui sont destinées en Europe et en Amérique. En 1980, Juan Carlos Onetti assiste au Primer Congreso Internacional sobre Revistas de Crítica Literaria, organisé par l'université de Xalapa (Mexique) qui lui rend un hommage. L'année suivante, il revient au Mexique pour recevoir un autre hommage dédié par l'université de Veracruz. En France, l'université de Poitiers organise un Colloque International autour de son œuvre, en juin 1988. En 1990, lui est décerné le Premio Unión Latina de Literaturas Romances (España). En Uruguay, l'Intendencia Municipal de Montevideo accorde à Juan Carlos Onetti le Gran Premio Rodó, en 1991. Le Ministerio de Educación y Cultura, l'Intendencia Municipal de Montevideo et la revue *Cuadernos de Marcha*, organisent las Primeras Jornadas Rioplatenses de Literatura, en hommage à l'écrivain, à la Facultad de Humanidades y Ciencias de l'Uruguay, le 27 et 29 avril 1994. Juan Carlos Onetti décède dans une clinique de Madrid, un mois plus tard.

La mort de Juan Carlos Onetti, survient un an après la publication de son dernier roman *Cuando ya no importe*, en 1993. La réédition de ses œuvres n'a jamais cessé depuis, la bibliographie que nous consulterons pour l'élaboration de ce travail en est la preuve. Des hommages appuyés lui sont consacrés en 2009, pour les cent ans de sa naissance : à Mexico, *Homenaje en el Centenario de su nacimiento (1909-2009)*, El Colegio De México, avec la participation de José Emilio Pacheco et Juan Villoro, deux écrivains admirateurs de l'œuvre de Juan Carlos Onetti ; à Madrid, *Homenaje a Juan Carlos Onetti en el centenario de su nacimiento: 1909 – 2009*, sous la direction d'Eduardo Becerra à l'institut La Casa de América, avec la participation des écrivains Mario Vargas Llosa (Conferencia "Asedios a Juan Carlos Onetti") et Antonio Muñoz Molina (Conferencia "Cuando Onetti: fragmentos de un libro futuro"); ainsi que la présentation du documentaire *Jamás leí a Onetti*, de Pablo Dotta (2009) à Madrid et à Montevideo.

Deux recueils d'œuvres de Juan Carlos Onetti sont présentés cette année-là : *Novelas cortas*, Daniel Balderston (coord.), Universidad de Poitiers-Alción Editora et *Obras completas*, Hortensia Campanella (ed.), Círculo de Lectores Galaxia Gutenberg.

Les aspects de son œuvre les plus étudiés sont variés, allant de l'analyse de ses personnages à celle de son espace de fiction, la ville de Santa María. En France de nombreuses thèses sur l'œuvre de Juan Carlos Onetti ont été soutenues ces dernières années. Les plus récentes étant celles de Christina Komi Kallinikos, *L'espace urbain dans la littérature du Río de la Plata : regards croisés sur Roberto Arlt et Juan Carlos Onetti*, sous la direction de Martine Azuelos, Université Paris 3, soutenue en 2004 ; Félix Terrones, *Les maisons closes dans la littérature latino-américaine, un lieu de métamorphoses*, dirigée par Elvire Gomez-Vidal, Université Bordeaux Montaigne, soutenue en 2011 ; Marta Alvarez Izquierdo, *Juan Carlos Onetti, Roman Nouveau latino-américain et le Nouveau Roman français*, sous la direction de Daniel-Henri Pageaux, Université Paris 3, soutenue en 2012 ; Matilde Silveira, *Dernières œuvres, style tardif ? : Différentes voies d'écriture finale à travers l'exemple de cinq écrivains hispano-américains du XXe siècle*, sous la direction d'Eduardo Ramos-Izquierdo, Université Paris 4, soutenue en 2013 ; Oscar Brando, *La escritura de Juan José Saer: la tercera orilla del río*, sous la direction de Norah Giraldi Dei Cas, Université Lille 3, soutenue en 2013 et celle d'Isis Ascobereta, *Ennui et création dans la littérature du XXe siècle*, sous la direction de Philippe Daros, Université Paris 3, soutenue en 2014.

Ces travaux consacrés, en partie ou principalement, à l'œuvre de Juan Carlos Onetti nous montrent la diversité des thématiques étudiées. En effet, l'univers onettien peut être analysé à partir d'angles totalement différents. La thématique de la prostitution, comme dans la thèse de Félix Terrones – où l'œuvre de Juan Carlos Onetti est associée à celles de Mario Vargas Llosa et José Donoso, avec un corpus comprenant *La Casa Verde* (1966) du romancier péruvien Mario Vargas Llosa, *El lugar sin límites* (1965) du romancier chilien José Donoso et *Pantaleón y las visitadoras* (1973) du même Vargas Llosa – est représentée dans le roman *Juntacadáveres* (1964), mais aussi dans les romans *El pozo* (1939), *Tierra de nadie* (1941), *Dejemos hablar al viento* (1979), *Cuando entonces* (1987) ou *Cuando ya no importe* (1993) et les micro-nouvelles *Las mellizas* (1973) et *Mañana será otro día* (1985).

La conception de la littérature urbaine, sujet de la thèse de Marta Alvarez Izquierdo, est également une thématique bien représentée dans l'œuvre de Juan Carlos Onetti,

un écrivain qui prônait l'avènement d'une littérature plus en accord avec l'homme et le monde de son époque depuis sa chronique de *Marcha*, que nous avons évoquée, mais aussi dans la composition de ses œuvres situées dans la ville, surtout la métropole Argentine comme *Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo* (1933), *Tierra de nadie* (1941), *Para esta noche* (1943) ou *La vida breve* (1950). L'étude comparée des œuvres de Juan Carlos Onetti et les écrivains du Nouveau Roman Alain Robbe-Grillet et Claude Simon, proposée par Alvarez Izquierdo démontre la qualité de Juan Carlos Onetti comme avant-gardiste littéraire porteur d'une vraie rupture dans la littérature de l'Amérique Latine du XX<sup>e</sup> siècle.

Les influences et similarités entre l'œuvre de Juan Carlos Onetti et celle de l'écrivain argentin Roberto Arlt sont étudiées dans les travaux de Christina Komi Kallinikos et Oscar Brando. L'ennui comme un lien entre l'homme et le monde dans le roman *El pozo* (1939) de Juan Carlos Onetti a été étudié dans le travail d'Isis Ascobere, associé dans un corpus qui comprend également des œuvres d'Italo Svevo, Samuel Beckett et Alberto Moravia.

Auparavant, dans les années 1980 et 1990, plusieurs thèses sur l'œuvre de Juan Carlos Onetti ont été également soutenues. Nous pouvons citer celle de Nestor Ponce, *La ville, l'espace et le mythe chez Fuentes, Marechal et Onetti*, sous la direction de Claude Fell, Université Paris 3, soutenue en 1985 ; Brunilda Cotto-Ibarra, *Gestualité et systèmes théâtraux dans la fiction de Juan Carlos Onetti*, sous la direction d'Edmond Cros, Université Montpellier 3, soutenue en 1986 ; Maryse Renaud, *La quête de l'identité dans l'œuvre de Juan Carlos Onetti*, sous la direction de Paul Verdevoye, Université Paris 3, soutenue en 1988, et celle de Juan Carlos Mondragón, *Aporie, éclipse et transfiguration de Montevideo dans l'œuvre de Juan Carlos Onetti*, Université Paris 3, soutenue en 1994.

Nombreux sont les critiques littéraires et écrivains d'Amérique Latine et d'Espagne ayant côtoyé Juan Carlos Onetti. Ces amis, dans la plupart des cas, ont réalisé des ouvrages indispensables pour l'étude de l'œuvre de l'Uruguayen, que nous citons dans notre travail, comme ceux d'Hugo Verani, *La obra narrativa de Juan Carlos Onetti: estructura y significación* (1973), *Onetti: el ritual de la impostura* (1981 réédité 2009) ou l'article « Los comienzos: tres cuentos de Onetti anteriores a *El Pozo* » (1972) ; de Jorge Ruffinelli, « Juan Carlos Onetti. Creación y muerte de Santa María » (1974), « ¿Quién es Juan Carlos Onetti? » (1974), « Onetti antes de Onetti » (1987) ; de María Esther Gilio, *Estás acá para*

*creerme: la historia de mis entrevistas con Juan Carlos Onetti* (2009) ; d'Omar Prego Gadea, *Juan Carlos Onetti: perfil de un solitario* (1986) ; d'Emir Rodríguez Monegal, « Los cuentos de Onetti » (1952), « Onetti: una escritura censurada » (1975), « Onetti o el descubrimiento de la ciudad » (1968), « Prólogo a las *Obras completas* de Juan Carlos Onetti » (1970) ; de Fernando Aínsa, *Las trampas de Onetti* (1970), *Confluencias en la diversidad, siete ensayos sobre la inteligencia creadora uruguaya* (2011) ; de Sonia Mattalia, *La figura en el tapiz* (1990), *Onetti: una ética de la angustia* (2012), entre autres.

Ces spécialistes de référence ont été rejoints par de nouvelles générations de chercheurs attirés par les œuvres de l'Uruguayen comme Roberto Ferro, Daniel Balderston (également grand spécialiste de Jorge Luis Borges) et Hortensia Campanella. Les travaux de ces spécialistes forment la base de notre bibliographie qui se verra renforcée par des nouveaux apports de spécialistes et de critiques. Cette bibliographie contribuera à la création d'un cadre théorique qui conforte notre recherche de la structure profonde qui détermine la construction de l'espace fictionnel onettien.

Force est de constater que, pour remplir cet objectif, nous ne devons pas suivre une linéarité chronologique, car, l'ordre d'apparition des œuvres de Juan Carlos Onetti ne se plie pas à la temporalité du monde réel, il répond aux lois établies par son auteur. De plus, l'œuvre de cet écrivain, qui affirmait ne pas avoir conçu un plan général préalable, a été souvent publiée selon les demandes du marché de l'édition. Juan Carlos Onetti a donc vu plusieurs de ses œuvres publiées après avoir participé à un concours organisé par un journal ou magazine ayant comme récompense la publication de l'œuvre présentée. Tel est le cas d'*Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo* (1933), présentée à un concours du journal argentin *La Prensa* et de *Tierra de nadie* (1941), présentée à un concours organisé par la maison d'édition Losada de Buenos Aires.

Par ailleurs, des fragments de roman ont été publiés dans la presse avant de faire partie définitivement d'un volume paru plus tard, comme la micro-nouvelle *El señor Albano* (1949) parue dans le magazine *Número* de Montevideo qui deviendra l'un des derniers chapitres de *La vida breve*, publié l'année suivante et la micro-nouvelle intitulée *Casi pisando* (1967) qui deviendra le chapitre XXIV de la deuxième partie du roman *Dejemos hablar al viento* (1979). Cette énumération n'est pas exhaustive, elle vise simplement à énoncer un sujet qui sera développé par la suite dans notre travail.

Cependant, l'ordre de publication des œuvres de Juan Carlos Onetti est au cœur de notre problématique de recherche des mécanismes de création de Santa María puisque, de la même manière qu'il peut représenter un obstacle à la réalisation de notre objectif, cet ordre anarchique de publication peut s'avérer un allié de taille. En effet, il peut arriver que la parution d'un fragment de roman nous renseigne sur la date de rédaction du manuscrit, une information précieuse pour notre recherche.

Toutefois, cette particularité de la saga Santa María nous oblige à repérer les pistes de lecture une à une, dans un effort pour réunir les éléments nécessaires pour déceler les mécanismes de création littéraire. Cela est d'autant plus nécessaire que la reconnaissance de l'espace littéraire onettien exige une lecture d'abord diachronique de l'œuvre, c'est-à-dire susceptible de valoriser l'évolution et les subtiles variations de la pensée créatrice. La chronologie de rédaction des œuvres de Juan Carlos Onetti est ainsi respectée en suivant une diégèse générale de l'hypertexte de la saga. Pourtant, cette progression connaît quelques travers significatifs : l'espace littéraire onettien n'évolue pas de façon linéaire, il se contorsionne et bifurque pour faire des sauts en avant et en arrière obligeant le lecteur à garder une vue d'ensemble, totale, pour parvenir à une structuration plausible de l'enchaînement des histoires. Toutefois, les libertés créatives d'un écrivain façonnent son style et apportent du caractère à son imaginaire, s'introduire dans l'univers de Juan Carlos Onetti implique donc d'accepter d'être mis au défi constamment.

Notre corpus est composé de toutes les œuvres de Juan Carlos Onetti dont la diégèse est située dans l'univers de fiction construit autour de la ville de Santa María. Étant donné que notre objectif est d'analyser les mécanismes mis en place par l'auteur pour créer la spatialité recréée dans l'espace onettien, cette démarche nous oblige à décortiquer la structuration des œuvres situées dans la région de Santa María.

Les œuvres étudiées dans notre travail seront donc les romans *La vida breve* (1950), *Para una tumba sin nombre* (1959), *El astillero* (1961), *Juntacadáveres* (1964), *La novia robada* (1968), *La muerte y la niña* (1973), *Dejemos hablar al viento* (1979) et *Cuando ya no importe* (1993) ainsi que les nouvelles *La casa en la arena* (1949), *El álbum* (1953), *Historia del caballero de la rosa y de la virgen encinta que vino de Liliput* (1956), *El infierno tan temido* (1957), *Jacob y el otro* (1961), *Tan triste como ella* (1963), *Matías el telegrafista* (1970), *El perro tendrá su día* (1976) et *Presencia* (1978).

Par ailleurs, nous nous intéresserons également aux romans *Tiempo de abrazar* (1974), *Tierra de nadie* (1941) *El pozo* (1939) et aux nouvelles *Bienvenido Bob* (1944), *La cara de la desgracia* (1960) et *La araucaria* (1994). Ces œuvres ne sont certes pas situées à Santa María, cependant, l'intratextualité onettienne veut que ses histoires jouent un rôle dans la construction de l'univers articulé autour de cette ville de fiction. C'est pourquoi ces œuvres figureront, le moment venu, aux côtés des œuvres de la saga Santa María afin de créer le contexte indispensable à la réalisation de notre objectif.

Nous pouvons d'ores et déjà affirmer que les romans *Para esta noche* (1943), *Los adioses* (1954) et *Cuando entonces* (1987) ainsi que les nouvelles *Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo* (1933), *Un sueño realizado* (1941), *Regreso al sur* (1946), *Esberg en la costa* (1946) et d'autres récits brefs publiés dans des recueils, ne feront pas partie de notre corpus d'analyse. La raison est simple : ces œuvres ne sont pas situées dans l'univers diégétique défini par la ville de Santa María. Nous entendons par univers de Santa María la ville, proprement dite, et les villages situés dans la région qui l'entoure : Enduro, Villa Petrus, la Colonia de suizos, Puerto Astillero et Lavanda. Nous précisons donc que, bien que les nouvelles *Tan triste como ella* (1963) et *El perro tendrá su día* (1976) ne soient pas situées dans la ville, elles le sont dans un village proche de Santa María : Villa Petrus. C'est cette proximité, dans la géographie onettienne, qui les rattache à la ville de fiction.

Un autre type d'appartenance à l'univers de Santa María est celle des nouvelles *Presencia* (1978) et *Matías el telegrafista* (1970). En effet, ces deux histoires sont situées dans un cadre géographique très éloigné de la région de fiction dans laquelle est située Santa María. *Presencia* nous raconte un moment de la vie de Jorge Malabia exilé, habitant Madrid. Cependant l'appartenance de ce personnage à la ville de fiction accorde à cette micro-nouvelle, selon notre point de vue, sa place dans l'univers de la saga. Santa María serait ainsi, plus qu'un lieu : une identité. Incontestablement, des événements survenus dans la ville de fiction font partie de la diégèse de *Presencia*, mais c'est surtout la qualité de Sanmarien de Jorge qui donne un cadre narratologique à l'intrigue<sup>10</sup>. *Matías el telegrafista* représente un cas similaire de situation géographique extérieure à la ville de fiction. Le personnage qui donne son nom à la micro-nouvelle et le narrateur

---

<sup>10</sup> Voir Juan Carlos Onetti, « Presencia » dans *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, numéro 339, 1978.

intradiégétique qui raconte son histoire sont à bord d'un cargo qui traverse l'Atlantique jusqu'à la ville de Hambourg, en Allemagne. *Matías el telegrafista* appartient à la diégèse de l'hypotexte onettien de la saga Santa María pour la même raison que *Presencia* : Matías est un Sanmarien et il rêve de rentrer dans sa ville.

Notre corpus s'étend ainsi sur une quantité assez importante de pages. Les deux romans les plus imposants sont *La vida breve* et *Dejemos hablar al viento* qui comptabilisent chacun plus de trois cents pages. *Juntacadáveres*, *El astillero* et *Cuando ya no importe* ont plus de deux cent cinquante pages. Les nouvelles *La novia robada*, *La muerte y la niña*, *Historia del caballero de la rosa y de la virgen encinta que vino de Liliput*, *El infierno tan temido*, *Jacob y el otro*, *Tan triste como ella* et *Para una tumba sin nombre* ont une étendue qui varie entre quarante et cinquante pages. *Matías el telegrafista*, *El perro tendrá su día*, *La casa en la arena*, *El álbum* et *Presencia* sont des œuvres plus brèves encore, comptabilisant chacune moins de vingt pages. Au total nous avons un corpus composé de presque deux mille pages auquel viennent s'ajouter les autres œuvres de Juan Carlos Onetti ne faisant pas partie de la saga Santa María mais incorporées à la diégèse de l'hypotexte onettien par le biais de l'intratextualité. Ainsi, nous retrouverons des références à *El pozo* dans *Dejemos hablar al viento* et à *La cara de la desgracia* dans *La vida breve*, pour n'en citer que deux.

Ce corpus sera analysé par une étude textuelle très précise, fondée sur la narratologie, qui nous permettra de déceler les éléments directement ou indirectement liés aux processus de création de l'univers de fiction onettien. Par ailleurs, nous exposerons, dans la première partie de notre travail, la théorie des mondes possibles développée à partir des principes de la philosophie analytique. Cette théorie est devenue au fil du temps un outil d'analyse littéraire applicable sur les mondes générés par le texte et reconstruits par la lecture. Nous nous limiterons à un exposé, détaillé certes, de l'évolution de cette théorie issue de la logique modale et des différents courants qui la composent actuellement. Pour cela nous allons réaliser une recherche bibliographique qui nous amènera à consulter les œuvres David Kellogg Lewis, par exemple ses articles « Truth in Fiction » (1978) et « Counterpart Theory and Quantified Modal Logic » (1968). Pour revenir sur les fondamentaux de la conception de mondes possibles, nous consulterons le livre de Paul Rateau, *Leibniz et le meilleur des mondes possibles* (2015). Nous devons également étudier la logique modale de Saul Kripke à l'aide de

son livre *La logique des noms propres* (1982). Les autres théoriciens spécialistes de la théorie des mondes possibles consultés seront Nelson Goodman, *Fact, Fiction, and Forecast* (1983), *Ways of Worldmaking* (1978) ; Northrop Frye, *Anatomy of Criticism* (1957) ; Lubomír Doležel, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds* (2000), *Possible Worlds of Fiction and History: The Postmodern Stage* (2010) ; Thomas Pavel, *Univers de la fiction* (1988) et Marie Laure Ryan, « Cosmologie du récit. Des mondes possibles aux univers parallèles » (2010), « Fiction, Non-factuals and the Principle of Minimal departure » (1980).

Les œuvres de consultation pour l'analyse narratologique seront : Paul Ricoeur, *La métaphore vive* (1975), Gérard Genette, *Fiction et diction* (1979), Umberto Eco, *Lector in fabula* (1979), Lucien Tesnière, *Éléments de syntaxe structurale* (1959), Youri-Mikhailovitch Lotman, *L'explosion et la culture* (2004), John Searle, *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts* (1979), entre autres.

La cartographie romanesque sera nourrie des réflexions d'Yves Baudelle, « Cartographie réelle et géographie romanesque : poétique de la transposition » (1997) et Christian Boix, « Les nouveaux géomètres. Espaces virtuels et narration littéraire dans *La escala de los mapas* », Maurice Blanchot, *L'espace littéraire* (1988) et Frederik Tygstrup, « Espace et récit » (2001), entre autres.

Nous n'utiliserons pas la théorie des mondes possibles pour analyser les différents textes de notre corpus, mais nous nous concentrerons sur le contenu narratif des œuvres, plus que sur la construction logique de l'univers de fiction que nous étudierons. La raison de ce choix épistémologique se situe au niveau de la définition de nos objectifs : retracer les différents éléments qui contribuent à la construction de cet espace littéraire appelé Santa María.

Un autre outil de recherche sera employé dans l'élaboration de notre travail : la parole de l'écrivain, recueillie sous la forme d'entretiens, articles ou reportages. Ces déclarations émises par Juan Carlos Onetti au cours de sa vie ont été utilisées par la critique comme une source d'information fiable, versée volontairement par l'écrivain, au même titre que ses textes. La vérification de ces informations n'a été abordée que timidement, surtout sous la forme de comparaison des affirmations apportées aux différents interlocuteurs. Nous considérons que la vérification des circonstances personnelles et historiques, avancées par l'écrivain comme déclencheurs d'une expression

littéraire, n'a pas toujours été de mise. De ce fait, des informations faussées ont été considérées comme un outil fiable et ainsi appliquées à l'analyse des œuvres de Juan Carlos Onetti. Nous ne remettons pas en question l'influence des circonstances personnelles sur l'expression d'un écrivain. Néanmoins, nous réaliserons une vérification de l'exactitude historique des faits rapportés par Juan Carlos Onetti, afin de juger de leur pertinence dans l'analyse des processus de création et destruction de Santa María.

Un autre outil à notre disposition est la connaissance du monde du Río de la Plata dont nous disposons. Non pas celui dans lequel Juan Carlos Onetti a puisé son inspiration, car il se situe autour des années 1950 dans cette région. Cependant, l'Uruguay est un pays que nous connaissons profondément pour y avoir vécu pendant presque trente ans, les références du réel empruntées par l'écrivain nous sont donc accessibles, du point de vue langagier certainement, mais aussi du point de vue socio-historique et géographique.

Pour y parvenir, nous organiserons notre travail en trois parties. La première partie exposera une typologie des mondes de fiction afin de les montrer sous la forme d'une construction littéraire qui accompagne l'être humain depuis toujours, sous la forme de récits originaux, d'extrapolations philosophiques ou d'œuvres romanesques, à priori dépourvues d'une portée sociale, les mondes de fiction contribuent à la richesse de notre monde réel. Cette première partie laissera également la place à la théorie des mondes possibles, que nous avons évoquée ci-dessus. Les dernières sous-parties de cette entrée en matière de notre travail seront consacrées à la figure de l'écrivain créateur du monde de fiction qui nous occupe, à l'exposition de son univers littéraire et à la description de Santa María.

La deuxième partie de notre travail sera consacrée à la création textuelle de Santa María. Cette création *in medias res* introduit le lecteur d'emblée dans une ville de province repérable sur une carte routière. La création, au sens strict du terme, est accomplie par un personnage du roman *La vida breve*, c'est pourquoi nous étudierons en profondeur cette œuvre de Juan Carlos Onetti pour retracer le processus textuel de création. Deux autres romans compléteront le corpus textuel de la création de Santa María : *Juntacadáveres* (1964) et *Tiempo de abrazar* (1974).

La troisième et dernière partie de notre travail sera consacrée au processus textuel de destruction de la ville de Santa María. Deux romans seront analysés pour mettre à nu les mécanismes de destruction littéraire de cet univers de fiction : *Dejemos hablar al*

*viento* (1979) et *Cuando ya no importe* (1994). Si le concept de destruction littéraire est oxymorique, il n'en reste pas moins que Juan Carlos Onetti avait manifesté sa volonté de détruire sa ville de fiction. Le dernier roman, situé dans une version variable de la ville originelle, revient sur la destruction annoncée pour prouver aux lecteurs que l'auteur a le dernier mot dans une fiction littéraire. Nous traiterons ce processus de destruction de la ville également comme un processus de création, puisqu'il nous permettra également de retracer les mécanismes de création de Santa María, comme nous le verrons par la suite.

À l'issue de notre travail, nous espérons que le lecteur aura une connaissance plus précise et plus fine de la matière romanesque très complexe qui donne naissance à, puis condamne, la ville fictionnelle de Santa María dans l'œuvre de Juan Carlos Onetti.

## **CHAPITRE 1**

# **LA CRÉATION D'UN « MONDE À SOI » COMME BESOIN D'EXPRESSION LITTÉRAIRE**



Cette première partie sera consacrée à établir le cadre théorique de notre travail de recherche. Pour commencer, nous proposons une définition du texte littéraire à laquelle nous nous conformerons pour aborder l'analyse des processus fictionnels de création et de destruction de l'espace imaginaire créé par Juan Carlos Onetti. Cette conception de la fiction nous accompagnera tout au long de notre parcours à travers la saga Santa María. Pour y parvenir, nous présentons, dans un premier temps, un bref panorama des lieux de fiction apparaissant dans une œuvre littéraire antérieure à la création littéraire de la ville de fiction onettienne. Cette typologie nous permettra d'établir un univers de référence dans l'exercice de la création de mondes de fiction.

Nous proposerons, également, une série d'outils d'analyse textuelle qui nous guideront dans notre recherche des mécanismes de création et mise en place de la fiction employés par Juan Carlos Onetti dans son œuvre. Ces outils nous seront d'autant plus nécessaires que la tâche de déceler ces mécanismes s'étend sur un corpus hétérogène et chronologiquement complexe.

Pour finir cette première partie, nous nous introduirons dans l'imaginaire onettien afin de poser un premier aperçu de la ville de fiction que nous analyserons en profondeur tout au long des parties suivantes. Nous entendons par imaginaire l'ensemble des figures récurrentes dans l'œuvre d'un écrivain et, plus largement, dans le sens sartrien du mot, l'imaginaire comme tout ce qui appartient au domaine de l'imagination comme intentionnalité de la conscience<sup>11</sup>.

## **1.1 La création littéraire comme expression**

La création littéraire est une forme d'expression qui cherche à révéler au lecteur le monde intérieur de l'écrivain. La publication d'un livre est effectivement le geste qui rapproche la production écrite du public, c'est-à-dire, qui le fait partager. Cette production est finalement une recreation à partir du monde sensible, présentée de telle sorte qu'elle

---

<sup>11</sup> Voir la définition du CNRTL, entrée « Philosophie », consultée sur <http://www.cnrtl.fr/definition/imaginaire>.

puisse être saisie par l'esprit du lecteur. En la lisant, celui-ci opère une transformation des informations du texte, les intégrant dans son esprit et recréant, par la suite, une image mentale parachevée avec ses propres représentations et compétences culturelles. Dans ce sens, l'appropriation d'un texte littéraire est une opération de création personnelle unique et inédite à chaque actualisation<sup>12</sup> de la lecture. Cette conception de la littérature, qui puise ses sources dans les sciences cognitives, nous permet d'amorcer une réflexion sur le double processus de création – par l'auteur – et d'appropriation – par le lecteur – d'une œuvre littéraire<sup>13</sup>.

Ce processus de création et d'appropriation d'un imaginaire est parcouru par un élément indispensable, nécessairement partagé par les deux acteurs du processus : le référent. Il s'agit d'un élément capital comme déclencheur d'un mouvement interne de construction d'un récit<sup>14</sup>. Le jeu d'absence et de présence de référents partagés devient l'espace de liberté dont chaque lecteur disposera pour parachever l'architecture de sa recréation d'un récit lu et intégré.

Certains auteurs développent leur imaginaire<sup>15</sup> à partir de références du réel, d'autres établissent leurs propres références en convoquant dans une moindre mesure le monde qui les entoure. Ces derniers bâtiront leur « monde à soi » et le lecteur devra s'y introduire en cherchant des repères nouveaux, *sui generis*. Dans cette première partie de notre travail nous étudierons la création de ce monde unique comme besoin d'expression d'un imaginaire littéraire propre à chaque écrivain.

---

<sup>12</sup> Entendue dans le sens de « faire passer de l'état virtuel à l'état réel », selon la définition du CNRTL.

<sup>13</sup> Dans les mots de Catherine Grall « Approcher la littérature, et plus particulièrement le récit de fiction, par le biais de la représentation mentale, signifie que l'on voit dans l'œuvre la configuration d'une perception du monde », *Récit de fiction et représentation mentale*, sous la direction de Catherine Grall, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007, p. 7.

<sup>14</sup> Comme l'affirme Paul Ricœur « un système de références *ad hoc* qui ne commence d'exister qu'à partir de l'énoncé métaphorique lui-même », Paul Ricœur, *La métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 215.

<sup>15</sup> « L'imaginaire englobe alors l'ensemble des images produites par la conscience, qu'elles soient de nature hallucinatoire, onirique, mythique, fantastique ou le résultat d'une activité volontairement créatrice de situations et d'êtres de fiction », Amadeo Lopez, « Le réel et l'imaginaire » dans *Histoire et imaginaire dans le roman latino-américain contemporain*, América, Cahiers du CRICCAL, n°12, 1993, p. 41-53, p. 41.

## 1.2 Une typologie des mondes de fiction

Les mondes de fiction dépourvus de référents extratextuels, autrement dit, avec des référents intratextuels qui constituent leur contexte syntagmatique immédiat, ont peuplé la création littéraire depuis la nuit des temps. Qu'il s'agisse de villes, de contrées ou d'univers, nombreux sont les auteurs qui ont créé leur propre monde pour situer leurs histoires. Si nous remontons les siècles jusqu'aux débuts de l'écriture, en passant par toutes les traditions orales transmettant la littérature créée pour être récitée, nous rencontrons des exemples très divers. À partir de ces exemples, nous pouvons tenter une typologie de la littérature des mondes de fiction, dans le but de saisir les processus fictionnels mis en place et les projets littéraires articulés par les auteurs. De nombreux répertoires de lieux fictionnels ont été réalisés auparavant, le choix des lieux sélectionnés étant presque toujours arbitraire et jamais exhaustif. Pour illustrer le défi épistémologique que cela implique, nous citons la très lucide justification théorique proposée par Alberto Manguel dans la préface de son ouvrage *Dictionnaire des lieux imaginaires* : « nous reconnaissons avoir choisi certains lieux simplement parce qu'ils suscitaient en nous cette émotion indescriptible qui est le véritable accomplissement de la fiction, des lieux sans lesquels le monde serait plus pauvre »<sup>16</sup>.

Toutefois, une mise en garde s'impose dans notre travail. Dans l'élaboration d'un catalogue de mondes de fiction, nous devons faire la part des choses en restant attentifs à la différence entre un lieu fictionnel créé dans une œuvre littéraire et la description d'un lieu dans un recueil proto-géographique. Nous incluons dans cette dernière catégorie, par exemple, les ouvrages des compilateurs de l'*écoumène* de l'âge classique comme Ératosthène (*circa* 276–194 avant J.-C.) auteur de la *Géographie*, dont seul des fragments nous sont parvenus, grâce aux travaux de Pline l'Ancien (23–79), Strabon (64 avant J.-C.–*circa* 25) ou Ptolémée (*circa* 90–168), auteur de l'*Introduction géographique à la cartographie* en 150. Des ouvrages plus récents comme l'*Imago Mundi* du moine Honoré d'Autun (1080–1154) ou celui du moine français Pierre d'Ailly (1351–1420), compilateur de traités grecs et latins réunis sous le titre de *Tractatus de Imagine Mundi*, publié à Louvain vers 1483, appartiennent également à cette catégorie

---

<sup>16</sup> Alberto Manguel et Gianni Guadalupi, *Dictionnaire des lieux imaginaires*, Arles, Actes Sud, 1998, p. 9.

de descriptions géographiques chargées d'imprécisions et complétées avec une dose d'imagination. Ce type d'œuvres, mêlant récits de voyages, recherche astronomique, légendes et cosmologies, était présenté comme le résultat d'un travail de recherche soutenu et crédible, pas comme une œuvre de fiction. Les intentions de leurs rédacteurs pouvaient être multiples : la divulgation d'information, notamment pour les traités astronomiques indispensables pour la navigation, le soutien à un appareil religieux, l'avertissement aux voyageurs... Il n'en reste pas moins que ces descriptions, ayant comblé un vide d'information à un moment de l'évolution de l'humanité, ont joué un rôle dans le développement de l'imaginaire artistique occidental<sup>17</sup>.

Dès lors que nous nous occupons de la création de mondes de fiction comme un besoin d'expression, nous nous devons d'examiner l'évolution de cette inspiration littéraire. Cela afin de mieux saisir les possibles influences et ainsi parvenir à découvrir les mécanismes employés par notre auteur dans la création de sa ville imaginaire, sujet que nous aborderons dans la deuxième partie de notre travail. Aussi, notre typologie des mondes de fiction comprend les œuvres littéraires – poèmes, légendes, romans, nouvelles, essais – dont l'histoire, ou une des histoires narrées dans l'œuvre, est située dans un lieu fictionnel.

### 1.2.1 Les mondes de fiction comme espaces de l'épopée

Il est fréquent de rencontrer des descriptions de lieux fantastiques parmi les récits épiques, produits dans le but d'encenser une personne réelle ou de sacraliser un héros mythique. Le fait de parcourir des régions lointaines, inconnues et fantasmées par les lecteurs, donne à l'aventurier qui ose y pénétrer une aura surnaturelle le rapprochant du statut divin. Une des œuvres littéraires les plus anciennes de l'humanité, *L'épopée de Gilgamesh*, rédigée autour du XVIII<sup>e</sup> siècle avant J.-C., raconte le voyage d'un roi

---

<sup>17</sup> Nous nous remettons à l'avis de Jean-Jacques Bavoux sur ce sujet : « *Il n'est pas étonnant qu'au début de son histoire [de la géographie], chez les Grecs il y a 2500 ans, lorsqu'on passa d'une connaissance instinctive à un savoir construit, la proto-géographie ait intimement mêlé récits de voyages et philosophie, guides nautiques et théologique. Ces deux besoins géographiques, le pratique et l'existential, ont accompagné toute l'aventure humaine* », Jean-Jacques Bavoux, *La géographie : objets, méthodes, débats*, Paris, Armand Colin, 2016, p. 288.

mythique de la dynastie d'Uruk dans sa quête d'immortalité. Au long de ce récit, Gilgamesh parcourt des contrées mystérieuses et rencontre les êtres qui les habitent. Censée avoir été complétée durant des centaines d'années et nourrie de plusieurs légendes mésopotamiennes, cette épopée regroupe quelques mythes et croyances communs aux religions créées à cette époque au Moyen Orient, comme la création de l'être humain à partir de la glaise et l'avènement d'une punition divine sous forme de déluge universel.

Dans la culture grecque classique, on retrouve également des espaces imaginaires décrits comme décor de récits épiques. Entre autres, les lieux décrits dans *L'Odyssée*, attribuée à l'aède Homère au VIII<sup>e</sup> siècle avant J.-C. Par exemple, dans le chant VI sont nommés les jardins d'Alcinoos le roi des Phéaciens, un verger abondant où se repose Ulysse après un naufrage.

D'une époque plus récente, l'Île des Amours décrite dans le chant IX de l'épopée *Les Lusíades*, publiée en 1572, est un espace imaginaire paradisiaque peuplé de nymphes, un *locus amoenus* pour récompenser les navigateurs en route vers le Portugal. Écrite par Luis Vaz de Camões – à la gloire de l'empire du Portugal et de sa puissance maritime représentée par le navigateur Vasco Da Gama – *Os Lusíadas*, en portugais, est l'œuvre littéraire la plus importante de la Renaissance portugaise. À l'instar de *L'Énéide*, écrite par Virgile entre 29 et 19 avant J.-C, qui raconte l'arrivée dans la péninsule Italique du héros Énée, rescapé de la guerre de Troie, *Les Lusíades* relatent la naissance et la destinée glorieuse du royaume du Portugal, Lusitania en latin. Cet espace imaginaire de L'Île des Amours sera repris, avec quelques variations, par le poète portugais Manuel da Silva Gaio dans son œuvre intitulée *Dom João*, publiée en 1906<sup>18</sup>.

Dans un certain sens, le poème épique s'apparente aux récits originaux. Ce type de récit, livres sacrés, cosmogonies ou récits fondateurs, très fréquemment débordant de magie et de légendes, est très prolifique en géographies imaginaires. Les contrées situées au-delà des limites explorées, le monde souterrain et les cieux, tous ces lieux sont fictionnalisés dans un geste d'appropriation de l'inexplicable. Nécessairement, le créateur de cette fictionnalisation contribuera à la perpétuation d'une mythologie constitutive d'une culture. Nous parlerons dans ce cas de création de lieux imaginaires

---

<sup>18</sup> Voir Marie-Noëlle Ciccía, « Parodie et pastiche des Lusíadas : des stances satiriques de Basílio da Gama au poème épique de Manuel da Silva Gaio » dans *Reflexos*, n°1 (2012), consulté en ligne sur [http://e-revues.pum.univ-tlse2.fr/sdx2/reflexos/article.xsp?numero=1&id\\_article=art\\_01ciccía-0](http://e-revues.pum.univ-tlse2.fr/sdx2/reflexos/article.xsp?numero=1&id_article=art_01ciccía-0).

dans un but thaumaturgique, différent du but qui nous occupe dans ce travail. Néanmoins, ces constructions culturelles ont une influence indéniable dans les imaginaires des écrivains de tous les temps.

### 1.2.2 Les mondes de fiction comme Paradis perdus

Il existe de multiples lieux imaginaires que nous pourrions appeler des Paradis perdus. Comme par exemple le jardin d'Éden décrit dans la Genèse, ou les paradis qui attendent les croyants après leur mort, comme le paradis céleste décrit dans la Bible, le Jannah de l'Islam ou le Valhalla – une des régions célestes faisant partie de l'Asgard de la mythologie nordique, décrit dans l'*Edda poétique*, rédigée en vieux norrois par Snorri Sturluson au XIII<sup>e</sup> siècle –, entre autres. Sans oublier les lieux mythiques semblables à des paradis sur terre, parfois des lieux secrets, dont seuls les initiés ont connaissance, parfois des lieux cachés de l'œil humain par l'oubli. Nous pouvons également évoquer les lieux destinés à être des demeures des dieux, comme l'Olympe, le Parnasse, le jardin des Hespérides, le Tartare, le royaume d'Hadès, décrits par les auteurs de l'Antiquité comme Hésiode dans sa *Théogonie*, Ovide dans ses *Métamorphoses*, le Pseudo-Apollodore dans sa *Bibliothèque* ou Pline l'Ancien dans l'*Histoire naturelle*.

Au Moyen-âge, un pays d'abondance et oisiveté apparaît dans l'imaginaire européen<sup>19</sup>. À une époque où la famine et la maladie faisaient des ravages, le Pays de Cocagne était considéré un territoire de plaisir. Ses origines restent obscures, de même que l'étymologie de son nom. Une origine possible pourrait être le verbe latin *coquere* « cuisiner », car la gourmandise n'est pas un péché dans ce pays de délice<sup>20</sup>. Sa première référence se trouve dans un recueil de fabliaux anonymes rédigé en dialecte picard

---

<sup>19</sup> Voir Étienne Barbazan et Dominique Martin Méon *Fabliaux et contes des poètes français des XI, XII, XIII, XIV et XV<sup>e</sup> siècles*, Paris, Barnabé Warée (oncle) imprimeur, 1808, manuscrit numéro 7218, *C'est li fabliaux de Coquaigne*, consulté en ligne sur le site de l'Université de Poitiers, Bibliothèque du CESC, D 311 <http://une-histoire-de-lutopie.edel.univ-poitiers.fr/exhibits/show/sources/item/86>.

<sup>20</sup> Massimo Montanari, *La faim et l'abondance : histoire de l'alimentation en Europe*, Paris, Éditions du Seuil, 1995, p. 131.

vers 1250<sup>21</sup>. L'inspiration pour la création de ce pays de nonchalance évoque la tradition du paradis terrestre de la chrétienté et la tradition des légendes et contes du Moyen Orient, toutes deux ayant nourri l'imagination des poètes de l'époque médiévale.

Dans le continent américain, un récit légendaire de la culture aztèque rend compte d'une ville mythique, Aztlan, d'où sortirent les fondateurs de la ville de Tenochtitlan, capitale de l'empire aztèque, au moment de l'arrivée des Espagnols en Amérique. Aztlan, ville entourée de magie et de légendes, est considérée actuellement, par certains spécialistes, comme un lieu purement symbolique. D'autres affirment qu'il s'agit effectivement d'une ancienne ville chichimèque, dont la situation géographique n'a pas encore été établie. Les informations disponibles sur Aztlan nous ont été fournies, pour la plupart, par la *Tira de la Peregrinación* – connue aussi sous le nom de *Codex Boturini* – probablement achevée peu de temps après la chute de l'Empire aztèque, entre 1519 et 1521, et par le Codex Aubin, dit *Manuscrit de 1576*. Le mythe d'Aztlan est une des rares légendes de cités pré-colombiennes ayant été transmises par un moyen graphique.

D'autres récits de villes légendaires de l'Amérique nous sont parvenus grâce aux manuscrits des explorations des conquistadors. Tel est le cas de la plus connue des villes mythiques des cultures originaires d'Amérique, El Dorado, mais aussi des Ciudades de Oro de Nueva Granada, de la Ciudad de los Césares en Patagonie, de la Sierra de la Plata au cœur de l'Amérique du Sud, ainsi que d'une ancienne ville aux constructions de style gréco-romain située au sud du Brésil décrite dans le document connu comme *Manuscrit 512* de la Bibliothèque Nationale de Rio de Janeiro, intitulé *Relação histórica de uma occulta e grande povoação antigüissima sem moradores, que se descobriu no anno de 1753*, entre autres.

Dans les lettres anglo-saxonnes, si chères à l'avidé lecteur qu'était Juan Carlos Onetti, la création de mondes imaginaires remonterait au Moyen-âge, avec l'apparition de l'île d'Avalon dans l'*Historia Regum Britanniae*, écrite entre 1135 et 1138 par Geoffroy de Monmouth. Il est dit que l'épée Excalibur appartenant à un roi légendaire, Arthur chevalier de la Table Ronde, a été forgée sur cette île. Le siège de la cour d'Arthur est

---

<sup>21</sup> Voir *De dant Denier De cocaingne*, folio 167 du *Recueil de fabliaux, dits, contes en vers*, 1251-1300, consulté en ligne sur le collection Gallica du site de la BNF <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9009629n/f6.item.r=français%20837>.

la forteresse de Caerleon, mentionnée pour la première fois dans une œuvre de Chrétien de Troyes, *Lancelot ou le Chevalier de la charrette*, écrite vers 1200. Le nom de Camelot finira par s'imposer chez les copistes pour désigner ce monde de chevalerie et de magie, situé quelque part au sud du mur d'Hadrien.

### **1.2.3 Les mondes de fiction comme extrapolations philosophiques ou satiriques**

La conception de villes et régions fictionnelles pour illustrer des réflexions philosophiques ou une critique sociale, est également très répandue depuis l'Antiquité. Dans la Grèce antique en particulier, le théâtre était un genre artistique et une fête religieuse qui réunissait les citoyens autour d'un spectacle préparé avec soin et attendu avec impatience par tous. Au-delà de la fonction d'expurgation des passions, la *catharsis*, développée par Aristote dans sa *Poétique*, les pièces théâtrales apportaient une lumière sur la vie et la société de la *polis* qui les voyait naître. Autant les tragédies illustraient l'âme des hommes et des femmes, autant les comédies illustraient les vices de la société. La création d'un décor imaginaire, neutre de références fâcheuses, apportait aisément la liberté de ton nécessaire pour cet exercice.

Un poète comique excellait dans l'art de dévoiler les défauts de la ville d'Athènes : Aristophane. L'année 414 avant J.-C. il présenta sa pièce *Les oiseaux*, pendant les fêtes Lénéennes en honneur au dieu Dionysos. Cette comédie critiquant la corruption dans la ville d'Athènes nous décrit la création, non loin du mont Olympe, d'une cité fondée par deux Athéniens et les oiseaux réunis en assemblée. Néphélokokkygia, étymologiquement terre des nuages et des coucous, était une ville aérienne pourvue d'une muraille pour empêcher les dieux de se promener dans leurs cieux sans payer de péage. Elle était censée ne pas reproduire les vices et les défauts des villes humaines mais, s'attirant la colère des dieux, elle fut détruite.

Un contemporain d'Aristophane, le philosophe athénien Platon, parle de l'île mythique de l'Atlantide dans ses dialogues le *Timée* et le *Critias*, au IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C. Les avis diffèrent quant à la paternité de cette légende. Certains chercheurs considèrent que le récit de l'épanouissement et de la chute de cette civilisation, ayant commis *hybris*,

est une fable inventée par Platon, à l'aide de références mythologiques et historiques<sup>22</sup>, pour illustrer ses réflexions politiques et philosophiques sur la décadence de la société athénienne de l'époque<sup>23</sup>. D'autres affirment que cette île, ou continent pour certains spécialistes<sup>24</sup>, a effectivement existé et ses ruines se trouveraient dans les abysses de l'océan Atlantique<sup>25</sup>. Il n'en reste pas moins que ce mythe a influencé la culture occidentale depuis des siècles, la possibilité d'une île peuplée d'êtres fiers et heureux, est l'une des premières approches des mondes idylliques possibles.

Si le doute plane sur les procédés créatifs mis en place par Platon dans le *Timée* et le *Critias*, il n'en est pas question dans son dialogue *La république*. Dans ce texte, Platon fait dialoguer Socrate avec des interlocuteurs qui le questionnent sur les vices de la société. Socrate leur propose alors d'imaginer une *polis* idéale<sup>26</sup>. Ensemble, ils décrivent une ville régie par une organisation politique juste, apportant une description en matière de démographie, d'organisation urbaine, de religion et de justice. Une ville ainsi créée, fondée sur la raison, ne peut être que souhaitable et gratifiante. Cette ville chimérique est présentée dans l'œuvre de Platon comme un modèle à suivre dans la recherche du bonheur des peuples. Il ne s'agit pas, dans ce cas, d'une ville imaginée dans un but poétique ou pour l'amusement des lecteurs, cette ville doit servir d'inspiration aux citoyens.

L'œuvre de l'Académicien a certainement marqué l'imaginaire d'une myriade d'auteurs d'œuvres philosophiques ou de fiction, ayant recréé son Atlantide ou sa *polis* idéale de *La république*. C'est ainsi que, trois siècles plus tard, l'historien Diodore de Sicile (Ier siècle avant J.-C.) décrit les Îles du Soleil dans son récit *Le voyage de Iamboulos*

---

<sup>22</sup> Notamment de l'historien Hérodote d'Halicarnasse (480–vers 425 avant J.-C.) quand il rapporte l'existence du peuple des Hyperboréens (Ἵπερβορέων), peuple mythique de l'Antiquité. Voir Hérodote, *Histoires*, livre IV, chapitre 23, consulté sur <http://remacle.org/bloodwolf/historiens/herodote>

<sup>23</sup> Voir Bernard Sergent et Luc Brisson, *L'Atlantide et la mythologie grecque*, Paris, L'Harmattan, 2006.

<sup>24</sup> Pour étayer cette théorie voir, entre autres, Monique Mund-Dopchie, *L'Atlantide de Platon : Histoire vraie ou préfiguration de l'Utopie de Thomas More ?*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 2017.

<sup>25</sup> Victor Bérard, « L'Atlantide de Platon » dans *Annales de Géographie*, Paris, Armand Colin, 1929, Volume 38, Numéro 213, p. 193-205, consulté sur [http://www.persee.fr/doc/geo\\_0003-4010\\_1929\\_num\\_38\\_213\\_9683](http://www.persee.fr/doc/geo_0003-4010_1929_num_38_213_9683).

<sup>26</sup> Platon, *La République*, livre IX « cette république dont nous avons tracé le plan, et qui n'existe que dans nos discours ; car je ne crois pas qu'il y en ait une pareille sur la terre (ἐπεὶ γῆς γε οὐδαμοῦ οἶμαι αὐτὴν εἶναι) ». Consulté en ligne sur <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/platon/cousin/rep9.htm>

du livre II de sa *Bibliothèque historique*<sup>27</sup>. Dans ce récit, Diodore affirme résumer le témoignage d'un certain Iamboulos, marchand grec qui aurait été enlevé et envoyé sur un bateau dans une île prospère habitée par une race d'hommes beaux et vertueux, vivant en harmonie entourés d'une nature bienfaisante. Les coutumes des habitants des Îles du Soleil sont strictes mais acceptées par tous comme justes et bénéfiques<sup>28</sup>. L'eugénisme et l'euthanasie sont la règle, ce qui produit une population saine et vigoureuse ; le partage des biens, notamment la communauté des femmes et des enfants, donne lieu à une vie en commun sans jalousie ni avarice ; la rotation des tâches rend l'esclavagisme inutile et situe les habitants sur un pied d'égalité. La société des habitants des Îles du Soleil est, dans les mots d'Iamboulos, idyllique. Certains studieux<sup>29</sup> retrouvent dans ce texte de Diodore une influence certaine de Platon et la peinture de sa société idéale, faite trois siècles plus tôt, dans les œuvres déjà citées.

La Renaissance a été une époque de redécouverte de la philosophie classique. L'influence de Platon s'est fait à nouveau sentir dans la pensée des savants. En 1516, Thomas More publie, dans la ville de Louvain, son essai politique et social *Libellus vere aureus nec minus salutaris quam festivo de optimo statu rei publicae deque nova insula Utopia*, dit *Utopia*<sup>30</sup>, où il décrit une société régie par l'égalité et délivrée de l'égoïsme : le terme utopie est né. Le titre de l'essai nous parle d'une île. Pourtant, au début de l'histoire, ce territoire était relié au continent par un isthme. La vraie vie d'Utopia commence après la destruction de ce lien, au moment où elle devient isolée et autonome. Thomas More décrit son île bienheureuse à un moment charnière de l'histoire de l'humanité, aux débuts de l'exploration du Nouveau Monde et de la Réforme religieuse

---

<sup>27</sup> Cette dénomination est postérieure, le texte de Diodore fait référence à une série d'îles sans nom, il n'y est jamais question d'Îles du Soleil : « Dans les fêtes et les grandes solennités, [les habitants] récitent et chantent des hymnes et des louanges en l'honneur des dieux, et particulièrement en l'honneur du soleil auquel ils ont consacré leurs îles et leurs personnes (τὸν ἥλιον, οὗ τὰς τε νήσους καὶ ἑαυτοὺς προσαγορεύουσι) ». Voir Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, livre II chapitre LV, consulté sur <http://remacle.org/bloodwolf/historiens/diodore/livre2a.htm>.

<sup>28</sup> Sébastien Montanari, « Morale et société idéale dans l'utopie d'Iamboulos » dans *Passions, vertus et vices dans l'ancien roman*, Actes du colloque de Tours, 19–21 octobre 2006, organisé par l'université François-Rabelais de Tours et l'UMR 5189, Histoire et Sources des Mondes Antiques, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, 2009, p. 51-67.

<sup>29</sup> Sur l'influence de Platon dans l'œuvre de Diodore de Sicile, voir Amédée Polet, *Le communisme dans la pensée grecque, Deux Utopies hellénistiques : La Panchaïe d'Evhémère et la Cité du Soleil de Jambule*, Le Caire, Éditions de la Revue du Caire, 1947.

<sup>30</sup> Il est inévitable de remarquer l'aveu d'impuissance de Thomas More en appelant son île imaginaire Utopie, nom créé à partir des mots grecs οὐ « non » et τόπος « lieu », Utopie serait alors l'île de nulle part.

qui ouvrira la voie à une déchirure spirituelle de l'Occident. Ce lieu imaginaire proposé par Thomas More s'inscrit dans la recherche de la meilleure et plus juste forme de gouverner, en posant un regard critique sur les sociétés européennes de l'époque, en particulier sur le royaume d'Angleterre.

Presque cent ans après la publication d'*Utopia* et dix-huit siècles après Diodore de Sicile, le moine dominicain italien Tommaso Campanella (1568–1639) publie son œuvre *La Cité du soleil*, en 1604. Cette œuvre, prétendument écrite en 1602 pendant que Campanella était emprisonné pour hérésie, dont le titre rappelle ouvertement le récit de Iamboulos, fut écrite en italien et diffusée en copies manuscrites, dans un premier temps. Vingt ans plus tard, elle fut traduite et publiée en latin sous le nom de *Civitas Solis*, dans le but d'assurer une plus large diffusion. Le livre raconte le dialogue entre un chevalier de l'Ordre des Hospitaliers de Saint-Jean de Jérusalem, plus connu comme l'Ordre de Malte, et un marin génois qui lui raconte son voyage autour du monde, pendant lequel il a été amené à connaître la Cité du Soleil et ses habitants adorateurs de l'astre roi. Le marin décrit une cité peuplée d'hommes et de femmes aimables et généreux, épanouis dans une organisation sociale sans propriété privée, avec une distribution équitable des tâches et des responsabilités, où l'eugénisme et la communauté de biens sont appliqués. *La Cité du Soleil* de Campanella est une utopie inspirée de sources antiques, de Diodore de Sicile et de Platon certainement<sup>31</sup>, dont il copie la forme dialoguée, réminiscence du dialogue socratique également utilisé par Thomas More. Elle est tout autant une critique acerbe de la société et des gouvernements de l'Europe de l'entre deux siècles, Campanella étant né en Italie, mais ayant également vécu en France et en Espagne. Il se sert de son œuvre pour condamner les vices, l'égoïsme et l'injustice dominants<sup>32</sup>.

À cette même époque, est publiée la nouvelle posthume du philosophe anglais Francis Bacon (1561–1626), *La Nouvelle Atlantide*. Cette œuvre, parue en 1627 et écrite vers 1624, se situe dans la même veine utopiste et de critique sociale que ses contemporaines. À l'instar de ses prédécesseurs, Francis Bacon nous décrit, en rapportant le récit de marins, la société d'une île : Bensalem. Cette société est gouvernée

---

<sup>31</sup> Étienne Gilson, *Les métamorphoses de la cité de Dieu*, Paris, J. Vrin éditeur, Bibliothèque d'Histoire de la Philosophie, 2005, p. 187.

<sup>32</sup> Pour enrichir cet aperçu sur l'œuvre de Campanella, voir l'excellente introduction faite par Luigi Firpo dans Tommaso Campanella, *La cité du soleil*, Genève, Droz, 1972.

par un roi assisté par une organisation savante appelée la Maison de Salomon. La langue des habitants de Bensalem est l'Espagnol mais ils connaissent également le Grec, le Latin et l'Hébreu. Une description urbaine très précise est faite. Bacon nous dépeint la place centrale et le temple de l'île, où le peuple se réunit pour honorer le Soleil considéré comme Dieu, réminiscence des appareils religieux décrits par Diodore et Campanella. Dans cette utopie du XVII<sup>e</sup> siècle nous rencontrons également la répartition des tâches, mais la propriété privée n'est pas bannie. Une autre caractéristique particulière est remarquée par Popelard dans un article de 2006 : « à la différence [...] de Thomas More, Bacon s'intéresse moins à la forme idéale des sociétés qu'à l'idée d'une réforme de la science »<sup>33</sup>. Bien qu'inachevée, *La nouvelle Atlantide* eut une grande influence sur ses contemporains, notamment par rapport à la question du pouvoir scientifique<sup>34</sup>.

En 1882, le politicien et écrivain états-unien Ignatius Loyola Donnelly (1831–1901) publie son œuvre *Atlantis: The Antediluvian World*. Cette œuvre, écrite par un amateur de sciences connaisseur des travaux du missionnaire et archéologue français Charles Étienne Brasseur (1814–1874) sur l'histoire précolombienne, reprend le mythe de l'Atlantide. Avec une approche pseudo-scientifique, Ignatius Donnelly affirme que ce continent a effectivement existé et que ses habitants étaient les ancêtres des peuples connus du Monde Antique. Malgré son manque de rigueur scientifique pour soutenir ses théories sur le développement des races et des civilisations, Ignatius Donnelly remet au goût du jour le débat sur l'existence réelle de l'Atlantide grâce à l'engouement provoqué par sa publication<sup>35</sup>. C'est ainsi que, quelques années plus tard, entre juillet et décembre 1899, est publiée, dans la *Pearson's Magazine* de Londres, la nouvelle *The Lost Continent: The Story of Atlantis*. L'auteur est Charles John Cutcliffe Hyne (1866–1944) aussi connu sous son pseudonyme Weatherby Chesney. Cet auteur, comme plusieurs de ses prédécesseurs, fait appel au discours rapporté pour nous présenter le mythe de l'Atlantide. Cutcliffe affirme dans son livre dévoiler un manuscrit de Deucalion, un moine guerrier ayant vécu des siècles auparavant dans l'Atlantide, décrivant la disparition,

---

<sup>33</sup> Mickaël Popelard, « Voyages et utopie scientifique dans *La Nouvelle Atlantide* de Bacon » dans *Études Épistémè*, Paris, numéro 10, 2006, consulté sur <http://episteme.revues.org/951> ; DOI : 10.4000/episteme.951

<sup>34</sup> À travers son œuvre, Bacon aurait inspiré la création de la Royal Society, voir Miss R. H. Syfret, *The Origins of the Royal Society*, Londres, The Royal Society publishing, 1948, consulté sur <http://rsnr.royalsocietypublishing.org/content/5/2/75.article-info>.

<sup>35</sup> Voir le livre du biologiste marin Richard Ellis, *Imagining Atlantis*, New York, Vintage Books, 1999, p. 39.

sous un cataclysme, de cette civilisation très avancée pour son époque. Ce livre fut publié à New York l'année suivante et des rééditions n'ont cessé de paraître tout au long du XX<sup>e</sup> siècle.

L'Atlantide est, probablement, le lieu fictionnel le plus repris dans un texte littéraire depuis plus de deux mille ans. Dans le genre de la science-fiction, l'Atlantide est un topique incontournable. Synonyme d'utopie, son nom évoque bonheur, justice, fraternité et abondance. Il fait penser aussi à un lieu sûr, parfois caché du regard du monde, protégé des menaces qui pèsent sur cet endroit dépourvu de malice.

En 1532, quelques années après la publication de l'*Utopia* de Thomas More, François Rabelais publie en France, sous le pseudonyme d'Alcofribas Nasier, un volume intitulé *Les horribles et épouvantables faits et prouesses du très renommé Pantagruel Roi des Dipsodes, fils du Grand Géant Gargantua*. Ce livre, reprenant les codes des romans de chevalerie, compte une myriade de lieux imaginaires. Par exemple, il est question, dans le livre II chapitre 32 « Comment Pantagruel de sa langue couvrit toute une armée, & de ce que l'auteur veit dedans sa bouche », des villes imaginaires d'Aspharage, Laryngues et Pharyngues, toutes les trois situées dans la bouche de Pantagruel. Plus particulièrement, cet ouvrage de Rabelais contient la première apparition d'une ville appelée Utopie<sup>36</sup> dans la littérature française<sup>37</sup>.

Un autre lieu de fiction sorti de l'imaginaire rabelaisien mérite notre attention. Trois ans après la publication de *Pantagruel*, Rabelais publie, chez l'éditeur François Juste de la ville de Lyon, un volume intitulé *Gargantua* portant l'inscription ΑΓΑΘΗ ΤΥΧΗ<sup>38</sup> et suivie du sous-titre *La vie inestimable du grand Gargantua, père de Pantagruel, jadis composée par l'Abstracteur de quinte essence. Livre plein de pantagruelisme*, toujours sous son pseudonyme Alcofribas Nasier. Dans ce livre, racontant la jeunesse et les exploits du géant Gargantua, Rabelais nous décrit l'Abbaye de Thélème. Cette abbaye a été bâtie au pied de la Loire par Gargantua, pour remercier son ami, le frère Jean des Entommeures, de l'avoir aidé dans sa lutte contre Picrochole. La description des lieux est précise, elle

---

<sup>36</sup> Dans le chapitre 24 du livre II, il est dit que le port d'Utopie est distant de trois lieues de la ville des Amaurotes « *et quelque peu davantage* ». Voir François Rabelais, *Les cinq livres des faits et dits de Gargantua et Pantagruel*, sous la direction de Marie-Madeleine Fragonard, Paris, Gallimard, 2017.

<sup>37</sup> Le choix du nom Utopie pour nommer la ville de naissance du protagoniste n'est pas surprenant, si nous tenons compte de l'admiration que Rabelais professait à Thomas More.

<sup>38</sup> De Τύχη « Fortune », le nom de la divinité, et l'adjectif Ἀγαθή « bon » : formule pour souhaiter bonne chance.

s'étend du chapitre L au LVI. Le numéro six et ses multiples déterminent l'architecture de l'abbaye, précieusement ornée. Les règles de vie vont à l'encontre de ce que connaissent les abbayes de l'époque, définissant la particularité des lieux, on n'y observe pas d'obéissance à une discipline ni à une hiérarchie, la devise de l'abbaye étant « *Fais ce que voudras* »<sup>39</sup>. Néanmoins, ce monde idyllique n'est pas ouvert à tous, un *numerus clausus* est instauré. Pour y accéder il est nécessaire d'être sain<sup>40</sup>, instruit et noble d'esprit, la fraternité ne peut s'y instaurer que si tous les habitants de l'abbaye sont égaux en matière de dons reçus de mère nature<sup>41</sup>.

Toujours dans cette typologie des mondes de fiction créés pour illustrer les défauts d'une société, nous retrouvons une représentation de l'univers dans *La Comedia* écrite par Dante Alighieri, dans les premières décennies du XIV<sup>e</sup> siècle. Cet ouvrage, rebaptisé *La Divina Comedia* dans son édition imprimée en 1555, est l'un des plus célèbres récits produits pendant le Moyen-âge en Europe et l'un des plus importants de la littérature universelle. Dans cet univers imaginé par Dante<sup>42</sup>, la Terre occupe la place centrale, entourée par les astres qui se déplacent autour d'elle. À l'intérieur de la Terre se trouvent l'Enfer et le Purgatoire, lieux peuplés de personnages historiques et de contemporains du poète florentin souffrant le martyre correspondant à leurs péchés commis sur terre. Le Paradis est situé dans les cieux auxquels on accède après l'expurgation des fautes. L'organisation de l'espace est faite en cercles, chacun correspondant à une catégorie de péchés et de fautes, plus ou moins graves, selon les croyances chrétiennes du salut par le pardon divin.

À cette époque, un type particulier de pièce dramatique apparaît dans les lettres espagnoles du Siècle d'or : les comédies de Hongrie. Appelées ainsi en raison de l'emplacement choisi par l'auteur pour situer l'action dramatique, ces comédies font

---

<sup>39</sup> Alberto Manguel et Gianni Guadalupi, *Dictionnaire des lieux imaginaires*, Arles, Actes Sud, 1998, p. 463.

<sup>40</sup> Cette règle d'admission à l'abbaye nous rappelle l'eugénisme et l'euthanasie pratiqués dans Les Îles du Soleil de Diodore, entre autres.

<sup>41</sup> Voir sur le sujet l'article de Jean-Yves Pouilloux, « Notes sur l'abbaye de Thélème » dans *Romantisme*, revue de la Société d'études romantiques, Paris, 1971, numéro 1-2, *L'impossible unité ?*, p. 200-204.

<sup>42</sup> L'inspiration d'Alighieri trouve ses sources dans *L'Énéide*, poème épique du poète Virgile (70–19 avant J.-C.). *L'Énéide* est un des récits de voyages le plus connus de l'Antiquité, en plus d'être considéré comme le récit de la fondation de la nation romaine. Dans les vers 70 à 75 du chant I de l'*Enfer* le poète rencontre un homme qui le guidera dans son parcours précédant l'accès au Paradis : « *Nacqui sub Iulio, ancor che fosse tardi, e vissi a Roma sotto 'l buono Augusto nel tempo de li dèi falsi e bugiardi. Poeta fui, e cantai di quel giusto figliuol d'Anchise che venne di Troia, poi che 'l superbo Ilion fu combusto* », Dante Alighieri, *La Divine Comédie*, Paris, Gallimard, éd. Bilingue, 2012, p. 18.

partie du genre des « *comedias palatinas* ». Les comédies de Hongrie ont leur place dans cette typologie des œuvres de fiction étant donné qu'elles incorporent des éléments, atténués certes, de critique de la société de l'époque : les bassesses de gens de pouvoir qui entraînent des conséquences pour tout le royaume, la cupidité et la jalousie qui provoquent des intrigues de palais, la critique des personnages de la cour et l'éloge des gens du peuple<sup>43</sup>.

Selon Alberto Gutiérrez Gil, une des conditions pour appartenir à cette catégorie de comédies de Hongrie était l'éloignement géographique de l'action par rapport au public. Ainsi, il est fréquent de rencontrer des comédies situées dans le royaume de Hongrie mais aussi, en Pologne, en Angleterre, en France, au Portugal et dans les territoires du royaume espagnol extérieurs à la cour de Castille, c'est-à-dire, en Catalogne, en Aragon, en Galice ou en Navarre<sup>44</sup>. Le dramaturge Guillén de Castro y Bellvis (1569–1631) a été le premier, en 1599, à présenter une pièce de théâtre se déroulant dans ces décors, *El amor constante*<sup>45</sup>. Cependant, le plus prolifique des dramaturges espagnols à avoir créé ce type de comédies a été Félix Lope de Vega y Carpio (1562–1635) avec plus d'une dizaine de pièces, entre elles, *La corona de Hungría y la injusta venganza* (1623), *El animal de Hungría* (1612), *Laura perseguida*, *Porfiando vence amor*, *La ventura sin buscalla*. Nous pouvons également citer les dramaturges Mira de Amescua (1577–1636), avec ses pièces *La confusión de Hungría* et *La fe de Hungría*, et Francisco de Rojas Zorrilla (1607–1648) créateur de la pièce *La confusión de fortuna*<sup>46</sup>.

Bien qu'il ne s'agisse pas de pays inventés de toute pièce – car ils portent le nom de royaumes existants et gardent certaines caractéristiques du réel – la création de ces décors implique l'élaboration d'un lieu fictionnel, avec une géographie propre, et situé chronologiquement dans une époque imprécise, gardant juste les ressemblances avec les représentations de l'imaginaire populaire nécessaires pour créer l'illusion de

---

<sup>43</sup> Topique littéraire connu sous le nom de « *menosprecio de corte y alabanza de aldea* ».

<sup>44</sup> Voir Alberto Gutiérrez Gil, «Hungria como espacio mítico en las comedias palatinas de Lope de Vega, Mira de Amescua y Rojas Zorrilla» dans *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, Trois-Rivières, numéro 7, 2013, p. 217-235, consulté sur <http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum07Rep/12GutierrezAlberto.pdf>

<sup>45</sup> Voir Felipe B. Pedraza Jiménez et Pedro Conde Parrado, *La vega del Parnaso. Tomo II: Lope de Vega*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2015, p. 180.

<sup>46</sup> Alberto Gutiérrez Gil, «Hungria como espacio mítico en las comedias palatinas de Lope de Vega, Mira de Amescua y Rojas Zorrilla» dans *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, op. cit., p. 221.

vraisemblance auprès du public. Frieda Weber De Kurlat, citée par Gutiérrez Gil, explique l'intérêt de cette technique de dépaysement de l'action :

[...] el poeta se permite libertades que son posibles por esa fijación no-española: traiciones, engaños, falsas acusaciones, amenazas de muerte, muertes decretadas por un príncipe arbitrario que luego se arrepiente, amores que implican amplia desigualdad social <sup>47</sup>.

En 1657, à Paris, est publié le livre *Histoire comique des États et Empires de la Lune*. L'auteur est un écrivain appartenant au courant littéraire libertin de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle appelé Savinien de Cyrano (1619–1655), plus connu comme Cyrano de Bergerac. Cette œuvre posthume, rédigée à la première personne vers 1650, narre le voyage dans la Lune de Dyrcona (anagramme de Cyrano D), à l'aide d'une machine à fusée qui lui permet de se propulser jusqu'au satellite. Une fois sur place, le narrateur découvre que la Lune est une planète habitée et que la Terre en est le satellite. Cyrano de Bergerac emploie le comique pour satiriser son époque en nous décrivant une société utopique, quoique non exempte de défauts. Vrai précurseur du genre science-fiction, ce récit reprend des théories en vogue à l'époque sur la nature de la Lune<sup>48</sup>. L'*Histoire comique des États et Empires du Soleil*, publiée en 1662, fait suite à cet ouvrage. Cette histoire raconte le voyage au Soleil de Dyrcona, revenu de la Lune, où il rencontre, entre autres, Tommaso Campanella, l'auteur de *La cité du Soleil*.

Un siècle plus tard, l'écrivain et philosophe François-Marie Arouet, dit Voltaire (1694–1778), représentant des Lumières, publie son conte philosophique *Candide*, en 1759. Dans les chapitres XVII et XVIII, le protagoniste et ses acolytes sont partis en Amérique. Après moult péripéties dans le continent, ils arrivent en un lieu utopique, cité plus haut pour son caractère légendaire : Eldorado. En décrivant le mode de vie et

---

<sup>47</sup> Voir Alberto Gutiérrez Gil, «Hungria como espacio mítico en las comedias palatinas de Lope de Vega, Mira de Amescua y Rojas Zorrilla» dans *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo, op. cit.*, p. 218.

<sup>48</sup> Dans l'histoire de Cyrano de Bergerac, Dyrcona rencontre un personnage du roman *The Man in the Moone* de Francis Godwin (1562–1633), publié en 1638. Ce personnage est l'Espagnol Domingo Gonsales, arrivé sur la Lune après un voyage de douze jours sur des oiseaux. L'influence de ce roman est incontestable dans l'inspiration de De Bergerac. Voir l'exhaustive introduction de l'œuvre de Godwin faite par William Poole de l'Université d'Oxford dans : Francis Goodwin, *The Man in the Moone*, Claremont, Broadview Press, 2009, p. 51. À son tour, pour la description de la vie dans la Lune, Godwin a certainement été influencé par l'œuvre *Sidereus Nuncius* de Galileo Galilée (1564–1642) et *Somnium sive opus posthumum de astronomia lunari* de Johannes Kepler (1571–1630). *Ibidem*, p. 24 et 42.

les coutumes des habitants de cet Eldorado, Voltaire développe les idées de la philosophie des Lumières et critique les vices de sa propre société.

En 1726, Jonathan Swift publie *Gulliver's Travels*, sous-titré *Travels into Several Remote Nations of the World. In Four Parts. By Lemuel Gulliver, First a Surgeon, and then a Captain of Several Ships*, une satire de la condition humaine et des récits de voyages extraordinaires, très en vogue à l'époque. Tout au long de la narration, Swift crée une série de lieux fictionnels pour situer les aventures de son héros Lemuel Gulliver. Dans son premier voyage, datant de 1699, Gulliver échoue sur l'archipel imaginaire composé de Lilliput et Blefuscu, deux îles de l'océan Indien peuplées par des habitants de très petite taille, les Lilliputiens. Le second voyage, trois ans plus tard, l'amènera sur la presqu'île de Brobdingnag, située dans la côte pacifique de l'Amérique du Nord et peuplée par des géants. Il rentrera à nouveau en Angleterre pour repartir en 1706 vers l'océan Indien où il sera attaqué par des pirates. Il est sauvé par les habitants de Laputa, une île volante maintenue dans les airs par le magnétisme. Gulliver continue son périple et arrive à Balnibarbi, ensuite à Luggnagg où les habitants, appelés les *struldbrugs*, sont immortels sans avoir le don de l'éternelle jeunesse. De ce fait, ils vieillissent et à partir de quatre-vingt ans ils sont considérés légalement morts. En 1710, Lemuel Gulliver prend la mer à nouveau et, après une mutinerie, est abandonné au sud de l'Australie sur une île peuplée par les *houyhnhnms*, une race de chevaux dotés d'un esprit fin et d'une grandeur morale sans pareil. Dans le Pays des Houyhnhnms, Gulliver se sent compris et respecté par ce peuple. Il rencontre aussi les *yahoos*, une race d'êtres humains non civilisés, vivant dans un état sauvage. De retour en Angleterre, le marin ne sera plus capable d'apprécier la compagnie de ses congénères et préférera rester éloigné d'eux, pour passer du temps avec des chevaux.

Sept ans plus tôt, un autre écrivain britannique, Daniel Defoe, publiait l'histoire d'un naufragé ayant vécu pendant plus de vingt ans sur une île déserte située entre l'embouchure de l'Orénoque et le continent africain. Le nom du malheureux marin était Robinson Kreutznaer, nom qu'il avait anglicisé pour le transformer en Crusoe. Ce roman éponyme, considéré comme le premier roman en langue anglaise<sup>49</sup>, narre la survie d'un homme loin de sa patrie, dans un environnement par moments menaçant. Certains

---

<sup>49</sup> Voir David H. Richter, *Reading the Eighteenth-Century Novel*, Hoboken, John Wiley & Sons, 2017.

spécialistes voient dans cet espace fictionnel créé par Daniel Defoe un lieu imaginaire<sup>50</sup>. Nous optons pour ne pas inclure l'île de *Robinson Crusoe* dans notre typologie des lieux de fiction car la construction de ce décor, nouveau, certes, dans la littérature connue jusqu'à l'époque, ne constitue pas à nos yeux la construction d'un lieu imaginaire *sui generis*. Cette île, connue sous le nom de l'Île de Robinson Crusoé, ressemblait à cette époque à une myriade d'îles situées quelque part sur le globe. Nous soutenons que sa spécificité, ce qui la rend unique dans la littérature universelle, ne résulte pas ses caractéristiques particulières, mais plutôt des événements qui s'y sont produits : l'arrivée du naufragé, l'organisation de sa vie sur l'île, l'apparition de son compagnon d'aventures Vendredi, le sauvetage des insulaires et le retour du héros sur le continent européen, le 19 décembre 1686. Nous devons, cependant, rendre ses lettres de noblesse à un roman qui a inspiré des écrivains du monde entier, en particulier deux créateurs de mondes imaginaires comme Jules Verne et H. G. Wells<sup>51</sup>.

Pour continuer sur cette énumération de lieux fictionnels créés dans une œuvre philosophique ou de critique sociale, nous tournerons notre attention vers la région du Río de la Plata, au début du XIX<sup>e</sup> siècle. À cette époque, les guerres d'indépendance entraînent des conflits successifs pour le contrôle des territoires des nouvelles nations issues des territoires colonisés par la couronne espagnole. Dans ce contexte, l'écrivain et futur président argentin Domingo Faustino Sarmiento (1811–1888) publie en 1850 un livre intitulé *Argirópolis o la capital de los estados confederados del Río de la Plata* avec le sous-titre « *Solución de las dificultades que embarazan la pacificación permanente del Río de la Plata, por medio de la convocación de un Congreso, y la creación de una capital en la isla de Martín García, de cuya posesión (hoy en poder de la Francia) dependen la libre navegación de los ríos, y la independencia, desarrollo y libertad del Paraguay, el Uruguay y las provincias argentinas del litoral* ».

Plus que comme une ville imaginaire, Argirópolis<sup>52</sup> est conçue comme une utopie administrative prenant la forme de capitale d'une confédération d'États, inexistantes à l'époque, réunis sous une même bannière. Inspiré par la création des États Unis

---

<sup>50</sup> Entre autres, Alberto Manguel l'inclut dans son *Dictionnaire des lieux imaginaires*, *op. cit.*, p. 389-390.

<sup>51</sup> Jean-Paul Engélibert, *La postérité de Robinson Crusoé : un mythe littéraire de la modernité, 1954–1986*, Genève, Droz, 1997, p. 84.

<sup>52</sup> Du grec ἀργυρος (argent) et πόλις : « ville d'argent », en référence au Río de la Plata.

d'Amérique en 1776, Sarmiento imagine une confédération à pied d'égalité avec les puissances commerciales de l'époque, seule façon d'abandonner la barbarie qu'il dénonce dans son œuvre *Facundo. Civilización y barbarie en las pampas argentinas*, parue dans le journal chilien *El Progreso*, au cours de l'année 1845. Bien que l'influence de Sarmiento sur Onetti n'ait jamais été évoquée, l'existence d'une œuvre aux facettes utopistes reliant ces pays dans une seule nation ne peut pas être omise dans le présent travail.

L'écrivain russe Fiodor Dostoïevski, qui a fortement influencé Onetti<sup>53</sup>, a créé une ville imaginaire pour situer l'action de son roman *Le joueur*, paru en 1866. Cette ville, appelée Roulettenbourg, par allusion au jeu de casino, est située en Allemagne. Dostoïevski, lui-même dépendant aux jeux de hasard, la décrit comme une station thermale attirant de nombreux visiteurs pour les bienfaits de ses soins de santé et pour ses casinos. Les touristes, des gens riches qui voyagent et ont de l'argent à jouer, s'adonnent au loisir de la haute société de l'époque : parier d'énormes sommes d'argent dans un cadre idyllique propice à leurs vices.

Pour n'en citer qu'une, nous nous intéressons à l'opéra-bouffe de Jacques Offenbach (1819–1880), *La Grande-duchesse de Gérolstein*. Cette pièce en trois actes a été représentée au théâtre des Variétés à Paris, à l'occasion de l'Exposition universelle, le 12 avril 1867. Avec un soupçon de critique sociale<sup>54</sup>, l'histoire narre les amours de la souveraine de Gérolstein. La censure de l'époque impose ce pays imaginaire, niché dans les Alpes allemandes, pour situer l'action de l'opéra, afin d'éviter toute identification des personnages ou des lieux avec des personnages de la société de l'époque. Le Gérolstein existait déjà dans les lettres françaises, c'est le royaume de Rodolphe, protagoniste dans *Les mystères de Paris* d'Eugène Sue, publié en feuilleton entre juin 1842 et octobre 1843.

À cette époque, nous rencontrons également des villes imaginaires dans les lettres ibériques. De la plume de l'écrivain Benito Pérez Galdós naissent Orbajosa, Ficóbriga et Socartes. Orbajosa est une petite ville ancrée dans la tradition, chapeautée par l'église, sans vie économique ni culturelle. Située géographiquement dans la Meseta centrale,

---

<sup>53</sup> Hugo J. Verani, *Onetti: el ritual de la impostura*, Montevideo, Editorial Trilce, 2009, p. 24 et 93.

<sup>54</sup> La censure, dans sa lecture du livret avant de délivrer l'autorisation de représentation, croit découvrir Catherine de Russie sous les traits de la Grande-Duchesse. Voir Alain Pâris, « OFFENBACH (J.) », dans *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté sur <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/jacques-offenbach/>

Orbajosa est un espace imaginaire représentatif de l'Espagne « profonde », théâtre des romans *Doña Perfecta* (1876) et *La incógnita* (1889). Ficóbriga est une ville de fiction située sur la Côte Cantabrique, inspiré de la ville de Castro-Urdiales, appelée Flaviobriga à l'époque romane<sup>55</sup>. Elle est le décor du roman *Gloria*, publié en deux volumes entre 1876 et 1877. Socartes, et ses villages voisins d'Aldeacorba de Susa et Villamojada, apparaissent dans le roman *Marianela*, publié en 1878. Socartes est un village minier situé dans le nord de l'Espagne. Selon Joaquín Casaldüero, Pérez Galdós « *imagina una toponimia que le sirva para abarcar toda España: Orbajosa, Ficóbriga, Socartes...* »<sup>56</sup>. Ce groupe de « novelas de tesis » écrites par le Canarien s'inscrivent dans le genre du costumbrisme et posent les bases d'une réflexion profonde sur la société espagnole. Tous les sujets sont traités dans ces œuvres : la religion, la misère, l'ignorance, les relations des classes sociales, le racisme, l'intolérance, la mort...

En 1884, l'écrivain espagnol Leopoldo Alas « Clarín » publie à Barcelone le premier tome de son roman *La Regenta*. Écrit dans un style naturaliste qui rappelle – du point de vue de la construction du personnage principal féminin – le roman *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, ce roman raconte la vie de l'épouse du Régent de l'Audience d'une ville de fiction appelée Vetusta. Cette ville est une recreation littéraire de la ville d'Oviedo, capitale de la province des Asturies. Avec beaucoup d'ironie, Alas dépeint la société de l'époque dans cette ville de province. Il opte pour cette technique de l'éloignement de la réalité, sous le faux nom de Vetusta, afin de mieux critiquer la morale et les fissures de l'idéologie traditionnelle confrontée aux mouvements athéistes et matérialistes naissants<sup>57</sup>. La publication de ce roman a généré une grande polémique dans la société espagnole, au point que l'évêque de la ville d'Oviedo publia le 25 avril 1885 dans le *Bulletin ecclésiastique* une pastorale condamnant le roman<sup>58</sup>.

*Les Cinq Cents Millions de la Bégum* est un roman de l'écrivain français Jules Verne, paru en 1879. Ce roman décrit la création simultanée de deux villes pouvant

---

<sup>55</sup> Walter Thomas Pattison, *Benito Pérez Galdós: etapas preliminares de Gloria*, Barcelone, Puvill Editor, 1979, p. 247.

<sup>56</sup> Joaquín Casaldüero, *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*, Madrid, Editorial Gredos, 1970, p. 54.

<sup>57</sup> Voir l'article de Miguel Angel de la Cruz Vives, « El universo filosófico de *La Regenta* » dans *Especulo. Revista electrónica de estudios literarios*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2000, consulté sur <http://www.ucm.es/info/especulo/numero14/regenta.html>

<sup>58</sup> Voir l'introduction d'Yvan Lissorgues à l'édition française de *La Regenta* : Leopoldo Alas, *La Régente*, Paris, Fayard, 1987, p. 7 et 8.

être décrites respectivement comme une utopie et une dystopie. La première, appelée France-ville, a été bâtie sur des principes scientifiques en vogue à cette époque : l'urbanisme et l'hygiène. La deuxième ville est appelée La Cité de l'acier. Plus qu'une ville, cette cité est une énorme usine sidérurgique, entourée par un bidonville habité par des milliers d'ouvriers métallurgiques. Sous des traits de roman d'anticipation, Jules Verne narre une histoire sur fond de cupidité, de jalousie et d'espionnage industriel.

Une autre ville imaginaire issue de l'imagination fertile de Jules Verne est Milliard City. Cette ville, habitée uniquement par des gens riches, se trouve sur une île flottante, la Standard-Island. Le roman s'appelle *L'île à hélice*, sous-titré *Les Milliardaires ridicules*, paru en 1895. Comme l'indique le titre, l'île sur laquelle se trouve cette ville imaginaire est propulsée par des hélices. Les habitants de ce mini-continent flottant sont divisés entre catholiques et protestants et leurs perpétuelles querelles conduiront l'île à sa perdition.

L'écrivain britannique Herbert George Wells (1866–1946) est l'auteur de nombreuses œuvres du genre science-fiction riches de critiques sociales et de réflexions philosophiques. Dans son roman *L'île du docteur Moreau*, publié en 1896, nous retrouvons un espace fictionnel inquiétant, théâtre d'une aventure humaine où la mégalomanie et l'horreur se conjuguent pour engager le lecteur dans une réflexion sur des sujets éthiques et psychologiques toujours d'actualité. Dans son œuvre, très prolifique, nous retrouvons à plusieurs reprises une ville de Londres fictionnelle, surtout sous la forme de dystopie<sup>59</sup>. Dans son roman *Une histoire des temps à venir*, de 1897, la ville de Londres du XXII<sup>e</sup> siècle est une mégapole produit de l'urbanisation excessive, où la science a rendu la société humaine plus injuste.

Un autre écrivain britannique, Eric Arthur Blair (1903–1950), s'est aussi approprié la ville de Londres pour y situer un roman dystopique. Sous le pseudonyme de George Orwell, il publie en 1949 un roman devenu, au fil du temps, de plus en plus prémonitoire : *1984*. Cette histoire débute après une guerre nucléaire mondiale qui a laissé l'humanité divisée en grandes puissances totalitaires. L'action du roman se situe dans une ville appelée Airstrip One, connue jadis comme la capitale de l'ancien Royaume-Uni.

---

<sup>59</sup> Emprunté de l'Anglais « dystopia », conçu comme opposition au terme « utopia », avec le suffixe grec « δυσ » marquant une idée de difficulté, de malheur. Selon le *Collins Dictionary*, le terme a été employé pour la première fois par le parlementaire anglais John Stuart Mill dans un discours au Parlement du Royaume Uni, en 1868.

Cette ville est entièrement surveillée par des écrans, installés pour diffuser la propagande du gouvernement, qui en même temps espionnent tous les faits et gestes de la population. Quelques années plus tôt, en 1932, son compatriote Aldous Huxley publiait *Brave New World*, roman situé dans un futur également dystopique. Ce roman décrit une société d'êtres humains conçus par manipulation génétique, divisés en castes et endoctrinés pour abhorrer la nature et les êtres qui l'habitent.

Les guerres fratricides des jeunes nations de l'Amérique Latine ont inspiré la création littéraire à plus d'un titre. Sous la plume de l'ingénieur et écrivain italien Carlo Emilio Gadda (1893–1973), deux États fictives de l'Amérique Latine voient le jour : le Maradagal et le Parapagal. Ils apparaissent dans le roman *La cognizione del dolore*, publié en épisodes entre 1938 et 1941, dans le magazine *Letteratura*, à Florence. Ces deux pays tropicaux ont mené une guerre de laquelle tous les deux se revendiquent vainqueurs<sup>60</sup>. La parodie des habitants des deux pays et leurs attitudes face à la défaite est porteuse d'une réflexion sur la bêtise humaine. L'inspiration de Gadda a été nourrie par son séjour en Argentine, entre 1922 et 1923, et par l'avènement du fascisme dans la société italienne de l'après-guerre<sup>61</sup>.

#### **1.2.4 Les mondes de fiction dans la littérature pour le jeune public**

Une autre catégorie de mondes imaginaires est celle des mondes créés dans des ouvrages destinés au jeune public. Depuis le Moyen Âge, les contes de fées situent leurs narrations dans de lointains pays imaginaires, des forêts enchantées rendues invisibles par la magie ou des royaumes maudits par des forces obscures. Suivant cette inspiration, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, les enfants de la famille Brontë<sup>62</sup>, Charlotte, Emily, Anne, et leur frère Branwell, ont créé la Confédération de Glass Town (Glass Town Confederacy), pendant leur plus jeune âge. C'est dans cette contrée imaginaire, qu'ils ont situé l'action

---

<sup>60</sup> Elizabeth Sánchez Garay, *Vanguardias y neovanguardias artísticas: un balance de fin de siglo*, Madrid, Plaza y Valdés, 2003, p. 162.

<sup>61</sup> Gaetana Marrone et Paolo Puppa, *Encyclopaedia of Italian Literary Studies*, New York, Routledge, 2006, p. 799 et 800.

<sup>62</sup> Dont sont issues deux des plus grandes romancières en langue anglaise : Charlotte et Emily Brontë.

de leurs rêveries d'enfance. Ce monde de fiction est le décor de leur *Juvenilia*, recueil d'œuvres écrites par la fratrie, entre 1827 et 1834<sup>63</sup>.

En 1865, l'écrivain anglais Charles Lutwidge Dodgson publie *Alice's Adventures in Wonderland*, sous le pseudonyme de Lewis Carroll. Ce livre pour enfants fut un record de ventes à l'époque et marqua les esprits de plusieurs générations autour du monde. Quelques années plus tard, aux États-Unis, L. Frank Baum publie *The Wizard of Oz* (1900) où il crée le Pays d'Oz. Ce pays imaginaire est le théâtre d'une quarantaine d'œuvres écrites par Baum et quatre autres auteurs successifs jusqu'en 1963, année de parution du dernier titre de cette série à succès.

En 1937, un livre pour enfants<sup>64</sup> est publié à Londres par un professeur d'ancien anglais de l'université d'Oxford, John Ronald Reuel Tolkien (1892–1973). *The Hobbit* raconte l'histoire d'un être imaginaire de petite taille, Bilbo le *hobbit*, habitant de la forêt de Mirkwood, dans la Terre du Milieu. La description de ce monde imaginaire, aussi connu sous le nom d'Endor, sera développée dans l'ouvrage *The Lord of the Rings*, publié en trois volumes à Londres, entre juillet 1954 et octobre 1955, dans le roman posthume *The Silmarillion*, publié en 1977, et dans une série de recueils de textes de J.R.R. Tolkien publiés par ses enfants jusqu'en 2017.

Cette saga retrace la création de l'univers, appelé Eä, du monde connu sous le nom d'Arda et les luttes pour le pouvoir entre les différentes races des peuples habitant les régions d'Endor, Valinor, Numénor et Beleriand. Pour créer cet univers épique truffé de magie, Tolkien fit appel à sa vaste connaissance des mythologies scandinaves et celtiques, ainsi qu'à ses talents de linguiste, plus particulièrement, à son érudition en philologie germanique. En plus de la cosmologie, la géographie, l'astronomie et la description des habitants de ce monde, Tolkien crée les langues parlées dans ces contrées, par exemple le *quenya* et le *sindarin*, parlées par les elfes, ainsi que le

---

<sup>63</sup> Karen Smith Kenyon, *The Brontë family: passionate literary geniuses*, Minneapolis, Lerner Publications Co., 2003, p. 30.

<sup>64</sup> Malgré la classification actuelle de la saga du *Seigneur des anneaux* dans le genre *fantasy*, Tolkien écrit ce premier roman pour le jeune public. C.W. Sullivan III dans *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*, sous la direction de Peter Hunt, Londres, Routledge, 2004, p. 442. « *The Hobbit* contains three major characteristics which help identify it as a children's book: intrusions by the author; a plot about growing up, and word or language play ». On peut traduire ainsi : *Le Hobbit* contient trois caractéristiques principales qui aident à l'identifier comme un livre pour enfants : des intrusions de l'auteur, un schéma narratif sur l'apprentissage de la vie et de jeux de mots ou de langage. (Nous traduisons).

*tengwar*, un système d'écriture cursive construit pour transcrire les sonorités de ces langues.

Entre la publication du *Hobbit* et *The Lord of the Rings*, un ami de Tolkien publia une série de sept romans du genre *fantasy*, conçus également pour le jeune public et réunis sous le titre de *The Chronicles of Narnia*. Son auteur, l'Irlandais Clive Staples Lewis (1898–1963), était professeur à Cambridge et à Oxford, où il a fait la connaissance de Tolkien. C.S. Lewis a puisé son inspiration dans la mythologie classique, le christianisme et les contes de fées des traditions gaéliques et celtes de son Irlande natale. Ces romans, publiés à Londres entre 1950 et 1956, décrivent un monde de magie peuplé de bêtes mythiques, d'animaux doués de la parole et de sorcières, où le Bien et le Mal s'affrontent dans une lutte incessante.

*Le monde de Narnia* n'est pas la première incursion de C. S. Lewis dans la création de mondes de fiction. Auparavant, il avait publié sa *Space trilogy* connue en français comme *Trilogie cosmique*, entre 1938 et 1945. Le premier roman de la série s'intitule *Out of this Silent Planet*. Il raconte ce qui est arrivé au protagoniste, le professeur de philologie de l'Université de Cambridge Elwin Ransom, après avoir été enlevé et conduit à bord d'un vaisseau spatial sur la quatrième planète du système solaire, appelée Malacandra, connue sur Terre sous le nom de planète Mars. Elwin Ransom décrit la société des habitants de cette planète, des extraterrestres humanoïdes qui le terrifient, ainsi que la topologie de ce monde inconnu<sup>65</sup>.

Le deuxième volet de la trilogie, publié en 1943, est *Perelandra*, du nom que ses habitants donnent à la planète Vénus. Cette fois, Elwin Ransom quitte la Terre volontairement pour sauver Perelandra des forces du mal. Nous y rencontrons une description d'une planète Vénus habitable, véritable jardin d'Éden où habitent encore Adam et Ève, menacés par Satan. Le troisième et dernier roman de la série est paru en 1945 et s'intitule *That Hideous Strength*, sous-titré *A Modern Fairy-Tale for Grown-Ups*<sup>66</sup>.

---

<sup>65</sup> Les romans de la *Trilogie cosmique* reprennent des éléments de la chrétienté, du manichéisme et des légendes celtes, influence que nous remarquons aussi dans *Le monde de Narnia*. Cependant, C. S. Lewis affirmait avoir été influencé par le roman de David Lindsay *A Voyage to Arcturus* pour créer un monde extraterrestre habité. Colin Duriez, *The A-Z of C.S Lewis: An Encyclopaedia of his Life, Thought, and Writings*, Oxford, Lion Books, 2013, p. 172.

<sup>66</sup> Comme l'indique son auteur, cette trilogie n'est pas destinée au jeune public, du fait de sa thématique. Ces trois volumes viennent clore cette partie de notre typologie consacrée aux livres pour enfants.

L'action de ce roman se déroulant sur Terre, le roman est dépourvu de description de planètes inexplorées.

Néanmoins, l'imaginaire de C. S. Lewis nous situe dans un nouveau lieu fictionnel : l'Université d'Edgestow. Il s'agit d'une petite université fondée au XIV<sup>e</sup> siècle qui compte quatre facultés, la Bracton College, la Northumberland College, la Dukes College et la Saint Elizabeth's College pour filles. La légende dit que sous les fondations de la faculté Bracton se trouverait le tombeau de Merlin l'Enchanteur.

### **1.2.5 Les mondes de fiction dans une œuvre romanesque sans but philosophique**

Nous abordons ici une nouvelle catégorie de notre typologie des lieux imaginaires, celle des lieux non légendaires, apparaissant dans une œuvre de fiction dépourvue d'un but philosophique, religieux ou satirique.

Dans les lettres françaises du XIX<sup>e</sup> siècle apparaît Yonville-l'Abbaye, en 1857, avec la publication du roman *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert (1821–1880). Yonville est le petit bourg de Normandie où vit la protagoniste avec son mari Charles Bovary. Malgré les négatives du romancier, qui affirmait que Yonville-l'Abbaye est un pays qui n'existe pas, les studieux s'accordent à dire que Flaubert s'est inspiré d'un village réel. Pour certains, il s'agirait de Ry, situé dans le département de la Seine-Maritime. Pour d'autres, l'inspiration pour construire le décor de son roman est Forges-les-Eaux, situé dans le même département. Pour la spécialiste Claudine Gothot-Mersch, le lieu d'inspiration n'est pas important, car l'espace romanesque de Flaubert est « *la libre création d'un écrivain* »<sup>67</sup>.

En 1871, de la plume d'Émile Zola (1840–1902) naît Plassans. Cette ville est l'espace imaginaire créé par l'écrivain pour situer son roman *La fortune des Rougon-Macquart*, connu aussi comme *Les Rougon-Macquart : les origines*. Ce roman, retraçant l'insurrection varoise de 1851, est le premier d'une série de vingt romans publiés jusqu'à 1893 narrant l'histoire d'une famille originaire de Plassans sous

---

<sup>67</sup> Claudine Gothot-Mersch, *La genèse de Madame Bovary*, Paris, Corti, 1966, p. 140-141 citée par Bruna Donatelli, « La topographie des savoirs dans *Madame Bovary* » dans Pierre-Louis Rey et Gisèle Séginger, *Madame Bovary et les savoirs*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 65.

le Second Empire. Tout au long de cette saga familiale, la ville est décrite dans les moindres détails. Ainsi, nous connaissons ses remparts de forme circulaire, ses faubourgs, son paysage environnant parsemé de jas, et les différents groupes humains qui peuplent cette ville de province dont est originaire la famille Rougon-Macquart, qui s'est par la suite dispersée vers le nord de la France. La ville est divisée en trois quartiers bien délimités, le quartier Saint-Marc, le quartier « ville neuve » habité par la bourgeoisie et le « vieux quartier » habité par des gens pauvres, ouvriers et misérables. Mues par leurs ambitions<sup>68</sup> et rattrapées par une folie héréditaire qui les condamne à l'échec, quatre générations de Rougon-Macquart sont inscrites dans ce cycle romanesque.

D'autres lieux imaginaires apparaissent dans les pages de la saga : l'aire de Saint-Mittre, Saint Martin-de-Vaulx, Verchemont, Orchères, Sainte-Roure... Avant de commencer l'écriture de ses romans, Zola réalisait des dossiers préparatoires très détaillés<sup>69</sup>. Ces dossiers dévoilent l'inspiration de l'écrivain pour décrire Plassans<sup>70</sup>, ainsi que le processus de création de la ville imaginaire à partir d'esquisses de plans urbains, dessinés de sa propre main<sup>71</sup>. La saga des Rougon-Macquart a été conçue par Zola comme une œuvre intégrale, depuis le premier volume de la série<sup>72</sup>. Cette inspiration lui a permis de dépeindre la France sous le Second Empire d'une façon très exhaustive, en faisant place aux grandes transformations urbaines, technologiques, économiques et sociales de l'époque. Cette saga nous intéresse comme exemple de construction organique d'un récit bâti à partir d'une ville imaginaire.

Dans la littérature anglaise, l'écrivain Thomas Hardy (1840–1928) est le créateur d'un pays fictionnel situé au sud de l'Angleterre. Nommé Wessex, comme la région

---

<sup>68</sup> Voir l'article de Colette Becker, « Les “ machines à pièces de cent sous ” des Rougon » dans *Romantisme*, 1983, volume 13, numéro 40 dédié à la thématique *L'argent*, p. 141-152, consulté sur [http://www.persee.fr/doc/roman\\_0048-8593\\_1983\\_num\\_13\\_40\\_4639](http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1983_num_13_40_4639)

<sup>69</sup> Ces dossiers ont été publiés sous le titre *Les dossiers préparatoires des Rougon-Macquart* dans une édition élaborée par Colette Becker, avec la collaboration de Véronique Lavielle. Chaque volume comporte la transcription des manuscrits de l'auteur et leur reproduction en fac-similé. Le premier volume a paru en 2003 et le sixième en 2013, aux éditions Champion.

<sup>70</sup> Zola s'inspire de la ville d'Aix-en-Provence, où il vécut pendant son enfance. Voir l'article d'Olivier Lumbroso « De la palette à l'écritoire. Pratiques et usages du dessin chez Émile Zola » dans *Romantisme*, 2000, volume 30, numéro 107, dédié à la thématique *Figures*, p. 71-85, consulté sur [www.persee.fr/doc/roman\\_0048-8593\\_2000\\_num\\_30\\_107\\_891](http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_2000_num_30_107_891)

<sup>71</sup> Philippe Hamon, « Génétique du lieu romanesque. Sur quelques dessins de Zola » dans *Création de l'espace et narration littéraire*, Publications de la Faculté des Lettres, Université de Nice Sophia Antipolis, 1997, p. 27-44, p. 30.

<sup>72</sup> À la différence de *La comédie humaine* d'Honoré de Balzac, réunie dans un ensemble après la publication de *Père Goriot* en 1835, comme l'explique l'auteur dans son *Avant-propos à La comédie humaine*.

anglo-saxonne avant la conquête normande du XI<sup>e</sup> siècle, ce lieu apparaît pour la première fois dans son roman *Under the Greenwood Tree: A Rural Painting of the Dutch School* de 1872. Sur une série de plus d'une dizaine de romans et nouvelles<sup>73</sup>, Hardy développe son monde imaginaire en renommant les villes du monde réel.

En 1885, l'écrivain écossais Robert Louis Stevenson (1850–1894) publie un roman d'aventures intitulé *Prince Otto: a Romance*, aux éditions Chatto & Windus de Londres. Considéré comme une œuvre mineure de Stevenson, ce roman – écrit pendant le séjour de l'auteur dans le sud de la France, pour des raisons de santé – nous intéresse pour ses décors : la principauté de Grunewald et le duché de Gérolstein<sup>74</sup>. Ces deux petites monarchies des Alpes germaniques sont opposées dans un conflit créé par l'incapacité du prince Otto à gouverner, ainsi que par les intrigues de palace du premier Ministre de la principauté. Sur fond d'histoire d'amour, le roman narre les aventures du couple princier pour sauver leur principauté des changements politiques qui s'annoncent.

Une autre ville de fiction mérite notre attention pour sa fécondité : Carcosa. La première référence littéraire à cette ville apparaît dans la nouvelle *An Inhabitant of Carcosa* publiée en 1886 par l'écrivain états-unien Ambrose Bierce (1842–1913)<sup>75</sup>, qui la situe sur une autre planète, voire dans un autre univers. Par la suite, Robert W. Chambers (1865–1933) et Howard Phillip Lovecraft (1890–1937) ont emprunté ce monde de fiction pour y situer certaines de leurs histoires. Le premier, à partir de son recueil de nouvelles *The King in Yellow*, paru en 1895, et le deuxième, dans plusieurs nouvelles de sa série sur le mythe de Cthulhu débutée avec *The Call of Cthulhu*, publiée en 1928<sup>76</sup>. Par ailleurs, Lovecraft s'était déjà exercé à la création de mondes imaginaires dans son roman *The Terrible Old Man* publié en 1921. Dans ce très bref récit, Lovecraft crée la ville côtière de Kingsport qu'il situera dans le comté imaginaire de Miskatonic, théâtre de plusieurs de ses œuvres. Ultérieurement, les noms de Carcosa et Miskatonic seront associés à une pléiade de romans, poèmes et scénarios de séries télévisées du genre de la science-fiction ou du fantastique produites jusqu'à nos jours.

---

<sup>73</sup> Et un recueil de poèmes intitulé *Wessex Poems and Other Verses* publié en 1898. Voir J. B. Bullen, *Thomas Hardy: the world of his novels*, Londres, Ed. Frances Lincoln, 2013.

<sup>74</sup> Pays imaginaire repris de l'œuvre de Jacques Offenbach, qui l'a repris à son tour de l'œuvre d'Eugène Sue, par injonction de la censure. Voir *supra*.

<sup>75</sup> Donald T. Blume, *Ambrose Bierce's civilians and soldiers in context: a critical study*, Kent (Ohio), The Kent state university press, 2004, p. 34.

<sup>76</sup> H.P. Lovecraft, *Supernatural Horror in Literature*, consulté sur <http://gutenberg.net.au/html>

Rappelons que H.P. Lovecraft a également repris le mythe de l'Atlantide dans la trame de sa nouvelle fantastique *The Temple*, publiée en 1920.

En 1894, l'écrivain anglais Anthony Hope (1863–1933) publie un roman intitulé *The Prisoner of Zenda*. Ce roman d'aventures raconte les vicissitudes d'un cousin éloigné du futur roi de Ruritanie, un royaume imaginaire situé géographiquement de façon imprécise entre les empires de l'Allemagne et l'Autriche-Hongrie de l'époque. Le pays est décrit comme un état minuscule, montagneux, avec des paysages pittoresques, gouverné par une aristocratie d'origine germanique et peuplé par des paysans rustiques au mode de vie archaïque. Le protagoniste du roman, un aristocrate anglais, part de la ville allemande de Dresde pour rejoindre le royaume de ses ancêtres et rencontrer son cousin, un prince dissolu et peu apprécié du peuple, qui doit accéder au trône de Ruritanie. Dans un style qui nous rappelle l'intrigue du roman *Prince Otto* de Robert Louis Stevenson, Hope raconte les machinations du Prince Michael, le demi-frère du futur roi et gouverneur de Strelsau, la capitale du royaume, dans le but de déposséder le prince héritier de sa couronne, à la faveur d'une opposition démocratique qui monte.

Fort de son succès, Anthony Hope publie deux autres romans situés dans le royaume de Ruritanie. L'action du premier, intitulé *The Heart of Princess Osra* (1896), se déroule dans les années 1730, cent ans avant les événements narrés dans *The Prisoner of Zenda*. Le deuxième est une suite aux aventures du *gentleman* anglais qui a empêché la chute de l'aristocratie ruritanienne, intitulée *Rupert de Hentzau* – du nom d'un des comploteurs du royaume –, paru en 1898. Un nouveau genre de roman d'aventures est né : celui de la « romance ruritanienne »<sup>77</sup>. Publiés en feuilletons ou en volumes, ces romans ayant pour cadre une petite monarchie germanique ou balkanique située dans les montagnes d'Europe Centrale, inspirée des royaumes du Liechtenstein ou

---

<sup>77</sup> « A Ruritarian romance involves adventure, romance, and occasional social criticism in an imaginary European principality, usually featuring a British or American visitor who hobnobs with royalty and takes part in political intrigues. The subgenre is named after Ruritania, the setting of the novel which established its conventions: Anthony Hope Hawkins's *The Prisoner of Zenda* ». On peut traduire ainsi : Une romance ruritanienne implique de l'aventure, une histoire d'amour et, éventuellement, de la critique sociale dans une principauté européenne imaginaire, introduisant généralement un visiteur britannique ou américain qui côtoie la royauté et participe aux intrigues politiques. Le sous-genre est nommé d'après la Ruritanie, le cadre du roman qui a établi ses conventions : *The Prisoner of Zenda* d'Anthony Hope Hawkins. Voir Gary Westfahl, *The Greenwood Encyclopedia of Science Fiction and Fantasy: Themes, Works, and Wonders*, Volume 2, California, Greenwood Publishing Group, 2005, p. 684. (Nous traduisons).

du Luxembourg – ou de leurs représentation fantasmées<sup>78</sup> –, ont été très en vogue au début du XX<sup>e</sup> siècle.

D'autres royaumes de fiction avec des noms et des caractéristiques similaires voient le jour. Ainsi, nous retrouvons la principauté de Graustark dans les romans de l'écrivain états-unien George Barr McCutcheon (1866–1928) *Graustark: The Story of a Love Behind a Throne* (1901), *Beverly of Graustark* (1904), *Truxton King: A Story of Graustark* (1909), *The Prince of Graustark* (1914)<sup>79</sup>; le royaume de Samavia dans *The Lost Prince* (1915) de Frances Hodgson Burnett ; la principauté de Lautenburg-Detmolt dans *Kænigsmark* (1918) de l'écrivain français Pierre Benoit, par exemple parmi d'autres. Par la suite, certains romans ont été adaptés au cinéma avec un grand succès populaire<sup>80</sup>. De nos jours, le nom Ruritania est employé fréquemment pour faire référence à un pays d'Europe Centrale réunissant quelques-unes des caractéristiques propres aux royaumes des romans cités, dans l'imaginaire états-unien<sup>81</sup>. Il est également employé dans des manuels d'économie pour désigner un pays de fiction avec une organisation administrative singulière, pouvant servir comme exemple pour illustrer un cas de figure<sup>82</sup>.

En 1904, l'écrivain et dramaturge italien Luigi Pirandello (1867–1936) publie son roman *Il fu Mattia Pascal*. Ce roman raconte les mésaventures de Mathias Pascal,

---

<sup>78</sup> « *The Ruritarian romance might be regarded as a transformation of the lost worlds story, since it also features outsiders who penetrate unknow areas, battle hostile hierarchies, and sometimes marry princesses. However, there is an air of comforting familiarity, even domesticity, in the genre's settings and characters, engendering the atmosphere of mimetic society novel* ». On peut traduire ainsi : *La romance ruritanienne pourrait être considérée comme une transformation du roman des mondes perdus, puisqu'elle comporte également des étrangers qui pénètrent dans des zones inconnues, font face à des hiérarchies hostiles et parfois se marient avec des princesses. Cependant, il existe un air de familiarité réconfortante, voire domestique, dans les contextes et les personnages du genre, engendrant l'atmosphère mimétique du roman social. Ibidem.* (Nous traduisons).

<sup>79</sup> L'expression « romance graustarkienne » est devenue synonyme de « romance ruritanienne ».

<sup>80</sup> *The Prisoner of Zenda*, film américain muet sorti en 1913, film britannique muet sorti en 1915, film américain muet sorti en 1922, film américain réalisé par John Cromwell, sorti en 1937. *Rupert of Hentzau*, film américain muet sorti en 1923.

<sup>81</sup> « *Hope's Ruritania firmly established itself as a reference for the elaborate state ceremony and pomp and circumstance associated with traditions of dubious provenance. The term gained new currency after the fall of Communism in 1989, with the attempts of some East European states to "return to what they perceived to be their pre-Communist traditions"* ». On peut traduire ainsi : *La Ruritanie de Hope s'est fermement établie comme une référence pour la compliquée cérémonie d'État, et la pompe et circonstance, associées à des traditions de provenance douteuse. Le terme a gagné en popularité après la chute du Communisme en 1989, avec les tentatives de certains États d'Europe de l'Est de « revenir à ce qu'ils considéraient comme leurs traditions pré-communistes »*, Vesna Goldsworthy, *Inventing Ruritania: The Imperialism of the Imagination*, Yale, Yale University Press, 1998, p. 47. (Nous traduisons).

<sup>82</sup> Voir Sue Arrowsmith, John Linarelli, Don Wallace, *Regulation Public Procurement - National and International Perspectives*, New York, Kluwer Law International, 2000, p. 8.

un homme originaire d'un village imaginaire de Ligurie appelé Miragno, qui découvre un jour que son épouse l'a déclaré mort. Pirandello s'exercera à nouveau dans la création de lieux de fiction avec sa pièce *La nuova colonia*, écrite en 1926 et représentée pour la première fois le 24 mars 1928, à Rome. Dans cette pièce, un groupe de marginaux décide de fonder une colonie utopique dans une île volcanique. Un personnage néfaste débarque sur l'île, avec la ferme intention de prouver que l'homme est mauvais et que cette entreprise est vouée à l'échec. Finalement, l'île est détruite par le volcan et le projet de société plus juste se voit défait par la nature.

Le pays imaginaire appelé Costaguana est apparu dans deux œuvres de fiction. En 1904, l'écrivain britannique d'origine polonaise Józef Teodor Konrad Korzeniowski, plus connu comme Joseph Conrad (1857–1924), publiait son roman *Nostromo: A Tale of the Seaboard*. L'action du roman se passe au XIX<sup>e</sup> siècle dans un pays fictif d'Amérique du Sud, le Costaguana, principalement dans la ville portuaire de Sulaco et la voisine mine d'argent de San Tomé. Dans ce roman, Conrad narre une intrigue fondée sur les événements ayant conduit à la création du Panama, suite à la séparation des pays composant la Grande Colombie, en 1903<sup>83</sup>. Cent ans plus tard, en 2007, l'écrivain colombien Juan Gabriel Vásquez publie son roman *Historia secreta de Costaguana*. Dans ce roman, le protagoniste José Altamirano narre sa rencontre avec Joseph Conrad, qu'il accuse de lui avoir volé sa vie en écrivant l'histoire de la Colombie, son pays d'origine, sous le faux nom de Costaguana.

L'écrivain Marcel Proust (1871–1922), est un créateur de lieux fictionnels à forte référentialité toponymique. Dans son œuvre *À la recherche du temps perdu*, écrite entre 1906 et 1922 et publiée en sept tomes, dont trois posthumes, entre 1913 et 1927, Proust décrit une série de villes et villages fréquentés par Marcel, le narrateur. Certains endroits imaginaires ont été créés à partir d'éléments autobiographiques et sont aisément identifiables tout au long de la narration. Ainsi, Combray est une ville imaginaire largement inspirée de la ville d'Illiers, dans l'Eure-et-Loir, fréquentée par l'écrivain dans son enfance. De la même manière, la station balnéaire imaginaire de Balbec est située en Normandie, comme la ville de Cabourg sur la Côte Fleurie, source d'inspiration pour Proust.

---

<sup>83</sup> Voir l'analyse historique proposée par Ian Watt dans *Conrad: Nostromo*, New York, Cambridge University Press, 1988.

En 1929, le comté imaginaire de Yoknapatawpha apparaît dans l'horizon de la littérature états-unienne, dans le roman *The Sound and the Fury* de William Faulkner. Cette région fictionnelle sera la toile de fond d'une quinzaine de romans, de nouvelles et d'une pièce de théâtre écrites entre 1929 et 1973 par le romancier états-unien. L'influence de son œuvre sur l'imaginaire de Juan Carlos Onetti est incontestable<sup>84</sup>, comme nous le verrons par la suite.

Quelques années plus tard, en 1933, l'écrivain anglais James Hilton (1900–1954) publie son roman *The Lost Horizon*, dont l'action se déroule dans un lieu imaginaire situé dans la chaîne de l'Himalaya : Shangri-La. Ce lieu rempli de calme et de bonheur est un monastère bouddhiste auquel accèdent les rescapés d'un accident d'avion. Shangri-La « fut fondé en 1734 par le père Perrault, un Luxembourgeois, né en 1681 et décédé deux cent cinquante ans plus tard »<sup>85</sup>. Ce lieu est décrit comme un paradis terrestre préservé des malheurs de la vie occidentale, jouissant d'une nature bienfaisante aux vertus thérapeutiques, ce qui permet une grande longévité aux habitants de Shangri-La<sup>86</sup>. La légende de Shangri-La a suscité la convoitise dans les pays de la région, qui revendiquent à tour de rôle la véracité du récit décrivant un lieu situé sur leur territoire<sup>87</sup>.

*Le monde de Narnia* n'est pas la première incursion de C. S. Lewis dans la création de mondes de fiction. Auparavant, il avait publié sa *Space trilogy* connue en français comme *Trilogie cosmique*, entre 1938 et 1945. Le premier roman de la série s'intitule *Out of this Silent Planet*. Il raconte ce qui est arrivé au protagoniste, le professeur de philologie de l'Université de Cambridge Elwin Ransom, après avoir été enlevé et conduit à bord d'un vaisseau spatial dans la quatrième planète du système solaire, appelée Malacandra, connue sur Terre comme la planète Mars. Elwin Ransom décrit la société des habitants de cette planète, des extraterrestres humanoïdes qui le terrifient, ainsi que la topologie de ce monde inconnu, la faune et la flore ainsi que le ciel aperçu depuis

---

<sup>84</sup> Juan Carlos Onetti est l'auteur du recueil *Requiem por Faulkner y otros articulos*, publié par la maison d'édition Arca à Montevideo, en 1974.

<sup>85</sup> Alberto Manguel et Gianni Guadalupi, *Dictionnaire des mondes imaginaires*, op. cit. p. 428.

<sup>86</sup> Comme c'est le cas dans les Cités du Soleil, entre autres.

<sup>87</sup> Ce roman de J. Hilton a inspiré le film homonyme réalisé par Frank Capra, en 1937.

sa surface<sup>88</sup>. Le deuxième volet de la trilogie, publié en 1943, est *Perelandra*, du nom que ses habitants donnent à la planète Vénus. Cette fois, Elwin Ransom quitte la Terre volontairement pour sauver Perelandra des forces du mal. Nous y trouvons une description d'une planète Vénus habitable, espèce de jardin d'Éden habité par Adam et Ève, menacés par Satan.

Le troisième et dernier roman de la série est paru en 1945 et s'intitule *That Hideous Strength*, sous-titré *A Modern Fairy-Tale for Grown-Ups*<sup>89</sup>. L'action de ce roman se déroule en Angleterre, où l'imaginaire de C. S. Lewis nous situe dans un nouveau lieu fictionnel : l'Université d'Edgestow. Il s'agit d'une petite université fondée au XIV<sup>e</sup> siècle qui compte quatre facultés, la Bracton College, la Northumberland College, la Dukes College et la Saint Elizabeth's College pour filles. La légende dit que sous les fondations de la faculté Bracton se trouverait le tombeau de Merlin l'Enchanteur.

Le romancier états-unien Raymond Chandler (1888–1959) – à qui nous accordons une importance particulière dans cette typologie des villes imaginaires car Juan Carlos Onetti était un averse lecteur de ses histoires de détectives<sup>90</sup> – a créé des villes californiennes de fiction pour situer ses romans. Ainsi, les villes fictionnelles de Bay City dans la nouvelle *Bay City Blues* de 1938, Silver Lake dans *Trouble is my Business* de 1939 et la ville d'Idle Valley dans *The Long Goodbye* de 1953 sont inspirées de Santa Monica, Gray Lake et des quartiers de San Fernando Valley, respectivement. Les deux premières histoires sont apparues dans le magazine de « pulp fiction » *Dime Detective*. La troisième a été publiée pour la première fois au Royaume Uni et a reçu un très bon accueil de la critique du genre<sup>91</sup>.

En France, le philosophe et écrivain Jean Paul Sartre publie son roman *La nausée*, en 1938 également. Nous reviendrons plus tard sur l'histoire racontée dans ce roman. Pour l'instant, nous nous intéressons à la ville fictionnelle que Sartre a créée pour situer la

---

<sup>88</sup> Les romans de la *Trilogie cosmique* reprennent des éléments de la chrétienté, du manichéisme et des légendes celtes, influence que nous remarquons aussi dans *Le monde de Narnia*. Cependant, C. S. Lewis affirmait avoir été influencé par le roman de David Lindsay *A Voyage to Arcturus* pour créer un monde extraterrestre habité. Voir Colin Duriez, *The A–Z of C.S. Lewis: An Encyclopaedia of his Life, Thought, and Writings*, Oxford, Lion Books, 2013, p. 172.

<sup>89</sup> Comme l'indique son auteur, cette trilogie n'est pas destinée au jeune public, de par sa thématique. Ces trois volumes closent cette partie de notre typologie consacrée aux livres pour enfants.

<sup>90</sup> Voir Mario Vargas Llosa, *Viaje a la ficción: el mundo de Juan Carlos Onetti*, Madrid, Alfaguara, 2008, p.67 et Sonia Liliana Mattalía, *Onetti: una ética de la angustia*, Valencia, PUV, 2012, p. 141.

<sup>91</sup> Notamment, *The Long Goodbye* a reçu le prix Edgard Allan Poe de la meilleure nouvelle policière de l'année 1955.

vie de son personnage Antoine Roquentin : Bouville. Les spécialistes de l'œuvre de Sartre s'accordent à dire qu'elle est une reproduction du Havre, dans le nord de la France<sup>92</sup>.

En 1941 est paru à Buenos Aires le recueil *El jardín de senderos que se bifurcan* écrit par Jorge Luis Borges. Il sera inclus dans le volume *Ficciones* réuni avec un autre intitulé *Artificio*, en 1944. La nouvelle qui donne le titre à ce recueil parle d'un labyrinthe infini et d'un roman infini. Les deux sont réunis dans un labyrinthe de symboles, « un invisible labyrinthe de temps », où il ne s'agit pas d'un jardin ou d'un lieu physique infini, mais d'un texte infini où le temps bifurque pour créer un nombre infini d'histoires possibles dans un nombre infini de réalités possibles. Cette conception métaphorique d'un labyrinthe temporel s'éloigne de notre recherche d'espaces de fiction, cependant, elle nous rapproche de notre recherche des mondes possibles dans la littérature.

Dans ce même recueil de 1941 apparaît une nouvelle intitulée *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* qui raconte la découverte de la civilisation d'Uqbar par le protagoniste et son ami nommé Bioy Casares. Après avoir consulté diverses ressources bibliographiques, les amis suivent la trace de ce monde oublié par le temps. Le narrateur nous rapporte les bribes d'information recueillies sur la culture et le devenir d'Uqbar : cette ville, située quelque part en « Asie mineure », avait vu fleurir une civilisation dont la littérature était exclusivement fantastique et faisait référence à deux régions imaginaires appelées Mlejnas et Tlön.

*Las ruinas circulares* est une autre nouvelle faisant partie d'*El jardín de senderos que se bifurcan* qui nous intéresse. Publiée en 1940 dans le numéro 75 du magazine littéraire *Sur* (p. 100-106), cette nouvelle raconte l'histoire d'un ascète qui se rend dans un ancien temple détruit par le feu avec l'intention de créer un homme grâce à la magie de ses rêves. Progressivement, le personnage rêvé prend vie mais le rêveur s'apercevra que lui-même n'est en fait que le produit du rêve d'un autre. Les ruines circulaires du titre n'ont pas une place dans notre typologie des lieux de fiction, pour les mêmes raisons que nous excluons l'île de Robinson Crusoé. Ces lieux ne présentent pas des caractéristiques pouvant les différencier d'un autre lieu similaire. Les ruines d'un temple caché dans une forêt imprécise ne nous permettent pas de les identifier pour leur accorder la valeur de monde

---

<sup>92</sup> « Sartre situe *La nausée* dans un Bouville imaginaire qui masque Le Havre », Sonia Anton, *Vers une cartographie littéraire du Havre : de Bernardin de Saint-Pierre à Pascal Quignard*, Rouen, Publication Université Rouen Havre, 2014, p. 29.

imaginaire. Toutefois, cette nouvelle métaphysique nous plonge dans une mise en abyme de la création littéraire qui nous permet de poser un antécédent pour notre analyse de la ville imaginaire créée par Onetti.

En 1948, l'écrivain argentin Leopoldo Marechal reprend les traits de la ville de Buenos Aires sous le nom de Cacodelphia. Cette ville au nom évocateur est la toile de fond de son roman *Adán Buenosayres*. Deux ans plus tard, tel que nous l'avons avancé dans l'Introduction de ce travail, Juan Carlos Onetti publie *La vida breve*, où nous assistons à la création fictionnelle de la ville de Santa María<sup>93</sup>, par le protagoniste Juan María Brausen, habitant du quartier San Telmo de Buenos Aires<sup>94</sup>.

La ville imaginaire de Santa Teresa est un autre exemple de ville de fiction reprise par des écrivains successifs. Ce nom apparaît pour la première fois comme décor du roman policier *The Moving Target* de Ross Macdonald (1915–1983), en 1949. Dans ce roman, Santa Teresa désigne une ville de fiction inspirée ouvertement de la ville californienne de Santa Barbara. Trois décennies plus tard, en 1982, l'écrivaine Sue Grafton (1940– ) reprend cette ville fictionnelle, son nom et sa référence tirée du réel, pour situer les aventures d'une détective privée dans une série de vingt-quatre romans policiers<sup>95</sup>.

L'année 1955 est une année fondamentale dans les lettres latino-américaines. Cette année, deux villes de fiction devenues des lieux mythiques de la littérature universelle voient le jour : Macondo de Gabriel García Márquez et Comala de Juan Rulfo. Le Colombien publie *La hojarasca*, où nous retrouvons la première référence à son monde de fiction à lui : un village entouré de marécages fondé par le personnage José Arcadio

---

<sup>93</sup>Nous incluons le nom de Santa María, l'objet de notre étude, dans cette énumération de lieux fictionnels dans le but de marquer une référence, chronologique et typologique. Notons au passage que, tout en s'agissant d'un lieu imaginaire très prolifique et d'une grande longévité par rapport à d'autres villes imaginaires de la littérature latino-américaine, Santa María n'apparaît pas dans tous les catalogues des lieux imaginaires, comme, par exemple, dans l'ouvrage d'Alberto Manguel cité *supra*.

<sup>94</sup> « ...Chile al 600, en el único edificio nuevo de una cuadra torcida. "San Telmo", me repetía para concluir de despertar y ubicarme; en el principio del sur de Buenos Aires », Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, Madrid, Anaya, Sonia Mattalía (éd.), 1994, p. 88.

<sup>95</sup> Le nom de Santa Teresa a sa place dans notre énumération comme exemple d'homonymie et d'imitation entre écrivains. Suite à son apparition dans ces deux séries de romans policiers, Santa Teresa réapparaît en 1998, dans le roman *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño (1953–2003). Dans ce roman, situé dans le Mexique contemporain, une partie de l'action se déroule dans une ville portant ce nom, cependant, la référence réelle n'est plus la ville californienne. Santa Teresa revient comme toile de fond dans *2666*, le roman posthume de Bolaño, publié en 2004. Cette fois la référence est claire, Santa Teresa est inspirée de la ville de Ciudad Juárez, au nord du Mexique.

Buendía<sup>96</sup> et détruit par un cyclone qui balayera le village du paysage. À plusieurs reprises García Márquez a déclaré s'être inspiré d'Aracataca, le village de ses grands-parents, pour construire la toile de fond d'une saga familiale qui s'étend sur sept générations. De son côté, le Mexicain Juan Rulfo publie la même année son roman *Pedro Páramo*, dont l'action se passe à Comala. Ce village de fiction reprend le nom d'un village mexicain de l'état de Colima, sans lui ressembler dans ses caractéristiques fictionnelles car, plus qu'un village, Comala est un univers onirique, sombre et troublant, peuplé de personnages fantasmagoriques.

En 1955, également, le Vénézuélien Miguel Otero Silva publie *Casas muertas*. Ce roman décrit le processus de dépérissement d'Ortiz, un village des *llanos* situé dans l'État Guarico, actuellement chef-lieu de la municipalité homonyme. Otero Silva a affirmé s'être rendu dans ce village pour obtenir des renseignements utiles pour la rédaction de son roman, dans une volonté assumée de mélanger le réel et la fiction dans son histoire<sup>97</sup>. À la croisée du récit journalistique et de la fiction littéraire, ce roman réunit des informations historiques et des éléments romanesques pour illustrer la mort des villages pauvres de la région dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

Nous pouvons affirmer, pour clore notre brève typologie des lieux de fiction dans la littérature occidentale, que la création de mondes imaginaires n'a jamais cessé de jaillir de la plume des écrivains. Suivant leur imagination ou inspirés par d'autres sensibilités, ils continuent de créer des mondes et de reprendre des mondes imaginés par d'autres auteurs. La profusion de villes et régions fictionnelles est constante.

À l'aune de cette énumération non exhaustive, nous proposerons une analyse des moteurs de création d'un univers fictionnel dans la littérature du XX<sup>e</sup> siècle, afin de cerner les motivations d'Onetti pour créer Santa María. Quelle approche retenir pour étudier cet engouement pour la création de mondes imaginaires depuis l'avènement du roman moderne ? Devons-nous l'analyser comme un désir d'éloignement de la réalité entourant le créateur, comme un effet d'imitation entre écrivains, ou encore comme la manifestation d'un besoin de liberté créatrice ?

---

<sup>96</sup> Voir Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1967.

<sup>97</sup> Voir l'introduction de cette édition du roman : Miguel Otero Silva, *Casas muertas*, Caracas, Editorial CEC, SA, 2008, p. 8.

### 1.3 De la création de mondes possibles dans la fiction littéraire

Commençons par considérer l'envie d'évasion comme une source d'inspiration pour un écrivain. En effet, les lieux imaginaires sont innombrables dans la littérature universelle, ce qui démontre à quel point le dépaysement vers un ailleurs différent, sans référence explicite au réel, constitue le moteur de nombreuses fictions. Dans les ouvrages de fiction, il en résulte une configuration spatiale conditionnée par ce désir, pour diverses raisons. Nous empruntons les outils théoriques qui nous permettent de sonder ces lieux et leur fonctionnement au sein de l'imaginaire d'un écrivain.

Si nous nous en tenons à la narratologie comme outil d'analyse, nous devons nous rappeler qu'elle considère l'espace d'une fiction comme le cadre autour des actions, comme la scène d'un théâtre où se déroule une action. Cette définition peut être insuffisante, comme le remarque le Danois Fredrik Tygstrup, car elle « *risque d'occulter le fait que l'espace n'est pas seulement un cadre immuable des actions et situations humaines* »<sup>98</sup>. Certainement, l'action narrée dans une œuvre de fiction sera située dans un espace, mais de la même façon que les actions humaines créent l'espace, la fiction crée et développe cet espace fictionnel. D'après Tygstrup, « *il faut s'appuyer sur le fait que la littérature ébauche son univers à partir de l'horizon de l'expérience immédiate de l'homme historique* » afin de comprendre ce qu'est l'espace de la littérature<sup>99</sup>.

Si la création d'un « monde à soi » était un désir d'évasion du monde réel qui entoure l'écrivain, nous rencontrerions des mondes imaginaires de plus en plus éloignés de la réalité connue, comme ceux évoqués dans le cas des œuvres de science-fiction ou fantastiques. Toutefois, l'abondance de villes de fiction ouvertement inspirées de villes réelles nous laisse penser à des escapades furtives, plutôt qu'à une évasion audacieuse motivée par le désenchantement, des escapades très fécondes, certes, mais éloignées du réel juste de quelques degrés.

---

<sup>98</sup> Frederik Tygstrup, « Espace et récit », dans *Littérature & espaces*, Actes du XXXe congrès de la Société française de littérature générale et comparée (SFLGC, 20–22 septembre 2001), Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2003, p. 58–65, p. 58.

<sup>99</sup> Frederik Tygstrup, « Espace et récit », dans *Littérature & espaces*, *op. cit.*, p. 58.

Nous pourrions également envisager la création d'un monde imaginaire comme l'imitation d'un processus créatif entre écrivains ayant une sensibilité esthétique partagée. En vue de l'apparition consécutive de villes de fiction dans les lettres anglo-saxonnes, il nous est possible de concevoir la diffusion de cette idée créatrice comme la découverte d'un outil d'expression adapté à une sensibilité littéraire répandue entre contemporains. Néanmoins la dispersion, dans la littérature universelle, des récits situés dans des mondes imaginaires, nous pousse plutôt à décliner cette approche.

Une autre approche possible serait celle d'entendre la création d'un « monde à soi » comme une révolte. A savoir, un cri qui réclame la liberté d'expression pour une imagination bridée par les conventions littéraires établies. Dans ce sens, Onetti lui-même nous offre un début de réponse à la question qui nous occupe, dans un entretien réalisé par Jorge Ruffinelli, en 1965. Interpellé sur le fait que son monde imaginaire particulier lui a permis de faire « *tout ce qu'il veut* », Onetti répond oui et ajoute que cette liberté est réclamée par la littérature de l'époque<sup>100</sup>. Plus particulièrement, Onetti fait référence à la liberté affichée par le genre de la science-fiction, genre très prolifique en matière de lieux imaginaires<sup>101</sup>.

Tentons donc une approche de la création de lieux fictionnels comme la recherche d'une « carte blanche » dans les mains d'un écrivain, une absence totale de limite créative qui conforterait la créativité de l'auteur, en apportant le cadre de la narration. Ce cadre idéal, inexistant dans le monde connu par l'écrivain, fonctionnerait comme toile de fond d'une histoire avec ses référents *ad hoc*, et jouerait le rôle d'actant<sup>102</sup> dans le récit, comme un véritable personnage de l'histoire racontée. Cet adjuvant/catalyseur de l'acte de création narrative donnera libre cours à l'imagination de l'écrivain et, surtout, lui permettra de mettre une distance poétique entre son œuvre et son existence réelle. Un écrivain vivant à Montevideo n'introduit pas ses voisins de palier dans ses romans, s'ils sont situés dans

---

<sup>100</sup> «*a vos Santa María te ha servido y sirve para hacer todo lo que quieras, ¿verdad?/-Sí, evidentemente. Y es posible que gran parte de la literatura actual, lo notamos mucho en el crecimiento de la literatura de ciencia ficción, lo que está reclamando es libertad absoluta*». Jorge Ruffinelli, *Conversaciones con Onetti 1971-1974*, in Fernando Curiel, *Onetti: obra y calculado infortunio*, México, UNAM, 1980, p. 216.

<sup>101</sup> Ray Bradbury publie en 1953 *Fahrenheit 451*, roman situé dans un futur dystopique. En 1954, Isaac Asimov publie *The Caves of Steel*, un roman policier de science-fiction situé dans un futur imprécis où la Terre a été colonisée par des extraterrestres et l'humanité habite des cavernes souterraines, craignant l'air et la lumière du jour. En 1955, Philip K. Dick publie le roman *Solar Lottery* dont l'action se déroule l'année 2202 sur une planète Terre régie par des algorithmes et des tirages au sort.

<sup>102</sup> Dans le sens de participant du schéma actanciel développé par Lucien Tesnière dans *Éléments de syntaxe structurale*, Paris, Klincksieck, 1965.

une ville imaginaire car les personnages qui peuplent un lieu imaginaire ne peuvent qu'être, eux aussi, des être imaginaires. Toute ressemblance avec la réalité n'est que pure coïncidence...

Cette recherche de liberté créative pourrait être déclenchée par ce que Youri- Mikhailovitch Lotman appelle la « *nature sémiotique du texte artistique* »<sup>103</sup>. Pour Lotman, le texte « *fait semblant* », c'est-à-dire qu'il instaure une série de présupposés, tacitement acceptés par le lecteur, rappelant l'autonomie de l'œuvre de fiction. Cette illusion d'autonomie est sans cesse contestée par la certitude que ce texte n'est pas apparu par génération spontanée : il a été créé par un auteur et celui-là avait une intention communicative au moment de la création littéraire. Discerner cette intention est l'une des composantes de l'acte de lecture, l'autre étant celle d'accorder au texte la valeur de vraisemblance indispensable pour que l'histoire « *tienne la route* »<sup>104</sup>. Pour compléter l'affirmation de Lotman, nous pourrions ajouter que, de la même façon que le texte « *fait semblant* »<sup>105</sup>, le lecteur aussi fait semblant de croire à cette histoire racontée car elle « *signifie quelque chose* », et il veut savoir ce que cela signifie.

Ainsi, la création de lieux imaginaires pour situer des personnages réalistes dans un monde croyable, vivant une histoire vraisemblable, paraît tout à fait séduisante pour un écrivain à la recherche de liberté de ton et de texte. Si, selon Yves Baudelle, « *dans un roman dit réaliste, on peut même affirmer que ce qui est fictif, ce sont les personnages, et que ce qui est vrai, ce sont les lieux* »<sup>106</sup>, le réalisme serait défini par la référence au réel<sup>107</sup> de la toponymie insérée dans l'histoire. Or, dans la création de lieux imaginaires les références toponymiques servent à entretenir la cohérence descriptive du récit,

---

<sup>103</sup> « *La nature sémiotique du texte artistique est double : d'un côté, le texte fait semblant d'être une réalité indépendante de l'auteur, une chose parmi d'autres choses du monde réel. De l'autre côté, il rappelle constamment qu'il est une création de quelqu'un et qu'il signifie quelque chose* » (1992). Youri-Mikhailovitch Lotman, *L'explosion et la culture*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2004, p. 106.

<sup>104</sup> Par ailleurs, le lecteur engagé dans ce « pacte de lecture » est censé coopérer en apportant ses propres connaissances du monde. « *Il élabore des inférences, mais il va chercher ailleurs une des prémisses probables de son propre enthymème* », Umberto Eco, *Lector in fabula*, p. 150.

<sup>105</sup> Cette affirmation de Lotman nous rappelle celle de John Searle : « *an author pretends to perform illocutionary acts by way of actually uttering (writing) sentences* ». John Searle, *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979, p. 68.

<sup>106</sup> Yves Baudelle, « *Cartographie réelle et géographie romanesque : poétique de la transposition* », dans *Création de l'espace et narration littéraire*, Nice, *Cahiers de narratologie*, numéro 8, Publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Nice, 1997, p. 45-64, p. 45.

<sup>107</sup> Nous reprenons ici la définition de Maurice Blanchot : « *Le « réel » est ce avec quoi notre relation est toujours vivante et qui nous laisse toujours l'initiative* », Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard Folio, 1988, p. 343.

c'est-à-dire, que ces références *ad hoc* sont des coadjuvants de l'illusion de vraisemblance de l'histoire.

Toujours est-il que, si l'une des particularités de la fiction est bien d'instaurer des stratégies de brouillage entre le réel et l'imaginaire, la différenciation entre le fictionnel et le non fictionnel relève de la compétence culturelle et de la connaissance du monde du récepteur. Cette compétence peut être mise en défaut lorsque l'auteur exerce une volonté délibérée de tromper ou d'amener le lecteur dans une direction particulière<sup>108</sup>. Cependant, un troisième cas de figure peut se présenter dans une œuvre de fiction, une sorte d'entre-deux où le créateur instaure des stratégies textuelles sciemment ambiguës en enchevêtrant des références culturelles partagées et des éléments fictionnels, dans le but d'abolir la méfiance du lecteur<sup>109</sup>. Une ambiguïté qui peut se révéler très porteuse de sens car, selon Maurice Blanchot « *l'ambiguïté est possibilité d'entente ; le sens s'échappe toujours dans un autre sens ; le malentendu sert à la compréhension, il exprime la vérité de l'entente qui veut que l'on ne s'entende jamais une fois pour toutes* »<sup>110</sup>. En nous rappelant que le lieu, quand il apparaît dans un récit, n'est pas seulement un décor de l'histoire mais qu'il constitue un nœud structurel significatif, nous arrivons à la conclusion que ces stratégies de brouillage ou d'égarement sont une partie constituante de l'imaginaire d'un écrivain.

### 1.3.1 Quelques approches théoriques

Un espace imaginaire est un lieu de représentation complexe. Il est construit à partir de formes imaginaires organisées dans une structure signifiante, porteuse d'un sens poétique significatif par rapport à l'élaboration conceptuelle du roman. Pour devenir signifiant, l'espace de représentation fait dialoguer plusieurs composantes textuelles.

---

<sup>108</sup> Une ressource très chère à Jorge Luis Borges, avec ses faux manuscrits trouvés et ses fausses biographies, que nous avons évoqué précédemment.

<sup>109</sup> Nous faisons référence ici à la « suspension volontaire de l'incrédulité » établie par Samuel Taylor Coleridge : « *so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith* ». On peut traduire ainsi : *Pour transférer de notre nature intérieure un intérêt humain et un semblant de vérité suffisants pour procurer à ces ombres d'imagination cette suspension volontaire de l'incrédulité pour le moment, ce qui constitue la foi poétique*, Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria; or, Biographical Sketches of my Literary Life and Opinions*, New York, George P. Putnam Ed., 1848, p. 442. (Nous traduisons).

<sup>110</sup> Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, op. cit. p. 354.

Chacune de ces composantes deviendra, dans l'ensemble organique de l'œuvre de fiction, la synthèse d'un point de vue spatio-temporel chronotopique. Cette notion, développée par Mikhaïl Bakhtine, a sa place dans notre recherche des processus de fiction employés par Juan Carlos Onetti pour créer un lieu imaginaire où situer un récit de fiction.

Une autre notion capitale pour notre travail est celle établie par Marie-Laure Ryan dans un article de 1980 : le principe de l'écart minimal<sup>111</sup>. En s'appuyant sur les travaux de David Kellogg Lewis (1973), Ryan développe ce principe pour expliquer la capacité du lecteur à remplir les écarts entre le monde connu et le monde décrit dans la fiction. Ce principe engage le lecteur à interpréter le monde de la fiction comme étant aussi semblable que possible à la réalité telle que nous la connaissons. Cela suppose que nous projetions sur une œuvre toute notre connaissance du monde réel, en faisant les ajustements nécessaires pour suivre le fil du récit, les ressources de chaque lecteur lui permettant de s'enrôler dans une histoire ou de déceler les mystifications d'un roman. Cette compétence est indispensable pour interpréter un texte situant le récit de fiction dans un lieu imaginaire. Les postulats de ce principe rejoignent la réflexion d'Umberto Eco sur son « *lecteur modèle* » (1979) et les compétences que l'auteur de fiction lui accorde<sup>112</sup>.

Les travaux de Marie Laure Ryan nous intéressent également pour un autre aspect de notre étude. Suivant son affirmation selon laquelle « *le principe de l'écart minimal s'applique à toutes les assertions concernant d'autres mondes possibles, mais sa portée diffère dans le cas de la fiction et des non-factuels* »<sup>113</sup>, nous pourrions examiner la théorie des mondes possibles et nous en servir pour dévoiler les mécanismes de construction d'une ville imaginaire dans une œuvre littéraire.

---

<sup>111</sup> « *In order to capture both the differences and similarities between fiction and non-factual, I propose to compare their perspective behaviour in the light of an interpretative principle to which I shall refer as « the principle of minimal departure ».* On peut traduire ainsi : *Afin de saisir à la fois les différences et les similitudes entre la fiction et les non factuelles, je propose de comparer leur comportement à l'aune d'un principe d'interprétation que j'appellerai « principe de l'écart minimal,* Marie Laure Ryan, « Fiction, Non-factuals and the Principle of Minimal departure », dans *Poetics*, Amsterdam, North-Holland Publishing Company, août 1980, volume 9, p. 403-422, p. 404 et 405. (Nous traduisons).

<sup>112</sup> Voir Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1989, p. 67.

<sup>113</sup> « *The principle of minimal departure applies to all statements concerning alternate possible worlds, but its scope differs in the case of fiction and of non-factuals* ». On peut traduire ainsi : *Le principe de l'écart minimal s'applique à toutes les affirmations concernant d'autres univers possibles, mais sa portée diffère dans le cas de la fiction et des non factuels,* Marie-Laure Ryan *op. cit.* p. 407. (Nous traduisons).

### 1.3.1.1 La théorie des mondes possibles

La théorie des mondes possibles est actuellement très utilisée en théorie de la littérature. Originellement employée dans le domaine de la théologie, elle a transcendé les limites de la réflexion appliquée à prouver l'existence de Dieu, par le philosophe allemand Gottfried Wilhelm Leibniz (1646–1716), pour trouver sa place dans les études littéraires dans le courant des années 1970, moment où une vraie redécouverte de son œuvre s'est produite.

Pour revenir aux sources de cette théorie, nous devons nous remonter aux origines de la philosophie leibnizienne, exposée dans son œuvre *Essais de Théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal* publiée en 1710, plus connue sous le nom de *Théodicée* (justice divine). Pour Leibniz, Dieu renferme dans son infinie sagesse tous les mondes possibles et concevables, entendant par-là, tous les mondes sans contradiction avec la logique, car ce serait impropre à une puissance parfaite. Entre tous ces possibles, Dieu choisit le meilleur des mondes en considérant un équilibre optimal entre les biens et les maux. En vertu du principe de raison suffisante, le seul monde qui connaît une existence réelle, par volonté divine, est le nôtre. Par conséquent, cette réalité que nous connaissons est le meilleur des mondes possibles, et les autres n'ont pas d'existence effective en dehors de l'omniscience divine<sup>114</sup>.

Le philosophe David Kellogg Lewis, déjà cité pour avoir influencé les travaux de Marie-Laure Ryan, est l'un des premiers penseurs du XX<sup>e</sup> siècle à s'intéresser aux postulats de Leibniz pour développer ses propres théories sur les mondes possibles. En 1968, David Lewis publie un article où il développe sa théorie des répliques – *counterparts theory*, traduit également comme « théorie des contreparties »

---

<sup>114</sup> « Leibniz rejette l'idée d'une pluralité de mondes actuels, juxtaposés dans l'espace ou successifs dans le temps. Il n'y a pas plusieurs mondes existants ni plusieurs mondes dans le monde [...] Le monde n'est pas l'agrégat de systèmes cosmologiques isolés et indépendants, puisque comme le précisera le §9 de la *Théodicée*, il est « tout d'une pièce, comme un Océan » [...] Il est unique à exister; il ne coexiste avec aucun autre, et toutes ses parties sont liées », Paul Rateau, *Leibniz et le meilleur des mondes possibles*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 49.

en français<sup>115</sup> – appliquant des concepts issus de la logique modale à la réflexion sur les mondes possibles. Il propose, ainsi, une nouvelle approche à la question de la fiction en littérature.

Ce nouveau cadre théorique est le résultat d'un long chemin parcouru dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle par les théoriciens de la logique aléthique (du grec ἀλήθεια, la vérité), un raisonnement qui cherche la valeur de vérité indépendamment de la valeur épistémologique d'un énoncé. Un courant au confluent de la philosophie, de la logique, des mathématiques et même de la linguistique, a conforté les logiciens dans la possibilité de développer d'autres logiques applicables à la réflexion sur le réel et la fiction. Un bref panorama de l'évolution de cette réflexion nous permettra de saisir la portée de l'influence de la philosophie dans l'étude des mondes possibles dans la fiction.

La logique classique, connue aussi comme logique syllogistique, est une logique bivalente qui fonctionne avec des propositions soit vraies, soit fausses. Authentique formalisation du raisonnement aristotélicien, soutenue par Descartes et Port-Royal, elle est devenue insuffisante en atteignant ses limites. C'est ainsi qu'apparaissent, au fil du temps, des constructions alternatives élaborées avec l'ajout d'autres modalisateurs déontiques, doxastiques, épistémiques ou temporeux, comme la logique propositionnelle, multivalente, modale, probabiliste, intuitionniste, entre autres.

En 1893, le philosophe allemand Gottlob Frege (1848–1925) publie son œuvre *Grundgesetze der Arithmetik*<sup>116</sup>, où il développe un modèle de formalisation de la pensée

---

<sup>115</sup> « *The counterpart relation is our substitute for identity between things in different worlds. Where some would say that you are in several worlds, in which you have somewhat different properties and somewhat different things happen to you, I prefer to say that you are in the actual world and no other; but you have counterparts in several other worlds. Your counterparts resemble you closely in content and context in important respects. They resemble you more closely than do the other things in their worlds. But they are not really you. For each of them is in his own world, and only you are in the actual world* ». On peut traduire ainsi : *La relation des contreparties est notre substitut de l'identité entre les choses dans différents mondes. Là où certains diront que vous existez dans plusieurs mondes, dans lesquels vous avez des caractéristiques quelque peu différentes et des choses quelque peu différentes vous arrivent, je préfère dire que vous êtes dans le monde réel et dans aucun autre, mais vous avez des homologues dans plusieurs autres mondes. Vos contreparties vous ressemblent étroitement dans le contenu et le contexte, sur les principaux aspects. Ils vous ressemblent plus étroitement que les autres éléments dans leur monde. Mais ils ne sont pas vraiment vous. Car chacun d'eux existe dans son propre monde, et seulement vous existez dans le monde réel*, David K. Lewis, « Counterpart Theory and Quantified Modal Logic » dans *The Journal of Philosophy*, Columbia University Press, volume 65, numéro 5, mars 1968, p. 113-126, p. 114, consulté sur <http://knoesis.wright.edu/students/topher/courses/phillang/lewis.pdf>. (Nous traduisons).

<sup>116</sup> Traduite en français comme *Lois fondamentales de l'arithmétique*.

novateur pour l'époque<sup>117</sup>. En 1903, le philosophe gallois Bertrand Russell (1872–1970) se penche sur les travaux de Frege et déclenche une polémique ontologique avec la découverte du « paradoxe de Russell »<sup>118</sup> sur l'appartenance aux ensembles. Bertrand Russell continue ses travaux dans le domaine des mathématiques et de la logique et, avec Alfred North Whitehead, publie l'œuvre *Principia Mathematica*, en trois volumes parus entre 1910 et 1913.

Par la suite, Russell fonde les règles de base de la logique propositionnelle (ou calcul propositionnel), un système qui, comme toute théorie formalisée des règles du raisonnement, fonctionne avec un ensemble d'axiomes pour amorcer le processus de déduction. Cette théorie s'intéresse aux relations entre propositions considérées comme des constructions syntaxiques qui peuvent affirmer une vérité. Toutefois, l'analyse du contenu des propositions n'est pas du ressort de la logique propositionnelle.

Une nouvelle théorie apparaît une décennie plus tard : les logiques modales. Il s'agit de systèmes dans lesquels des opérateurs, appelés modalisateurs, sont ajoutés afin de modifier la signification des propositions, en introduisant des nuances ou des qualifications. Ces modalisateurs sont des flexions servant à altérer la sémantique d'une proposition. Leur formalisation commence en 1912, lorsque le logicien Clarence Lewis propose une alternative aux principes de la logique propositionnelle postulée par Bertrand Russell. Clarence Lewis, fondateur du pragmatisme conceptuel, pose les bases de la logique modale moderne en apportant les mécanismes de la sémantique modale et en proposant une interprétation de la possibilité et de la nécessité logiques. Cette opération logique permet d'accorder une valeur de vérité aux énoncés portant sur des entités et des situations non réelles.

David Lewis s'intéresse à la logique modale en tant qu'elle permet de formaliser les modalisateurs qui spécifient les qualités du vrai. Ces modalisateurs jouent un rôle dans la vérification d'un énoncé et déterminent les axiomes qui définissent le fonctionnement des

---

<sup>117</sup> Il est important de remarquer qu'une année avant Frege avait publié son article *Über Sinn und Bedeutung* – reposant sur une application du principe de substitution formulé par Leibniz –, considéré un des textes fondateurs de la philosophie analytique. Dans cet article Frege explique que pour la science, il ne suffit pas qu'une phrase ait simplement un sens (Sinn), sinon qu'elle doit également avoir une valeur de vérité. Pour Frege une phrase ayant un sens mais n'ayant pas de dénotation (Bedeutung) appartiendrait au domaine de la fiction, mais pas à la science.

<sup>118</sup> Pour approfondir ce concept, voir Paul Franceschi, *Introduction à la philosophie analytique : paradoxes, arguments et problèmes contemporains*, Paris, Éditions Le Manuscrit, 2005, p. 27.

modalités. En particulier, David Lewis poursuit les travaux du philosophe Saul Aaron Kripke, créateur de la « sémantique de Kripke-Joyal », une théorie générale permettant de modéliser d'autres logiques (modales, mais aussi intuitionnistes, par exemple).

La sémantique de Kripke-Joyal a été développée par Saul Kripke et André Joyal, mathématicien québécois, dans les années 1960. Elle a d'abord été conçue pour être appliquée à la logique modale, respectant les principes de non-contradiction et du tiers exclu, puis elle a été adaptée à la logique intuitionniste et à d'autres systèmes de logique. D'autant plus qu'elle s'adapte à de nombreux contextes : en logique épistémique elle peut être appliquée à l'acquisition de connaissances, en logique doxatique elle peut l'être sur les croyances et en logique déontique sur l'évolution du Droit, par exemple.

La découverte de ce nouveau modèle sémantique a été une percée dans la théorie des logiques non classiques. Auparavant, la théorie du modèle de ces logiques était presque inexistante. Toutefois, une précision s'impose par rapport à son application, car la théorie développée par Saul Kripke, appelée aussi « sémantique des mondes possibles », n'a pas été créée comme un outil d'analyse littéraire. Dans son œuvre *Naming and Necessity* (1972), Kripke met en garde sur une éventuelle interprétation erronée de sa sémantique : « *un monde possible n'est pas un pays lointain qu'on rencontre sur son chemin ou qu'on regarde au télescope. [...] Un monde possible est donné par les conditions descriptives que nous lui associons* »<sup>119</sup>. Plus précisément, Kripke fait référence aux travaux de David Lewis et sa théorie des répliques développée dans l'article « Counterpart Theory and Quantified Modal Logic », cité plus haut<sup>120</sup>. Saul Kripke considère sa théorie des mondes possibles comme une abstraction sans réelle portée ontologique, lui accordant, toutefois, qu'elle permet d'argumenter sur certains problèmes philosophiques fondamentaux. Cette position explique la réticence de Kripke à mettre en avant l'origine leibnizienne de ses travaux. Pour Kripke, le mot « monde » employé dans sa formulation ne fait aucunement référence à un espace habité situé quelque part dans

---

<sup>119</sup> Saul Kripke, *La logique des noms propres*, Paris, Les éditions de minuit, 1982, p. 32.

<sup>120</sup> « Dans la mesure où le système formel de Lewis résulte assez naturellement de sa conception philosophique des répliques, et dans la mesure où la non-validité de l'instanciation universelle pour les propriétés modales est intuitivement bizarre, il me semble que cette non-validité constitue un argument supplémentaire contre la plausibilité de sa conception philosophique. Il y a d'autres difficultés formelles, de moindre importance », Saul Kripke, *La logique des noms propres*, *op. cit.*, p. 33. Remarquons que le traducteur de l'œuvre de S. Kripke a préféré de traduire le terme *counterpart* par « réplique », à différence du traducteur de D. Lewis qui réserve le terme « réplique » pour l'anglais *reply* et traduit *counterpart* comme « contrepartie ».

l'univers. Ce « monde » renvoie uniquement à un modèle mathématique ne donnant pas lieu à de questionnements ontologiques.

L'apparition de la sémantique des mondes possibles a engendré un grand nombre de débats, dans les milieux philosophiques et artistiques, sur la nature et l'existence des mondes possibles. L'idée de multiples mondes identiques au nôtre, situés quelque part dans l'espace ou le temps, habités par des répliques de nous-mêmes<sup>121</sup>, a germé dans l'imaginaire d'écrivains, scénaristes et artistes plastiques, soutenue par la théorisation d'auteurs comme David Lewis.

Le rapprochement entre une exploration métaphysique de la fiction et un courant philosophique majeur n'est pas fortuit. D'autre part, des recherches en physique sont également menées afin de prouver la théorie de mondes parallèles. Certains philosophes théoriciens de la philosophie analytique comme Robert Stalnaker<sup>122</sup> ont, de préférence, suivi le point de vue de Saul Kripke, considérant cette théorie exclusivement comme une abstraction reposant sur des probabilités mathématiques, sans aucune connotation métaphysique, ontologique ou fictionnelle. D'autres accordent aux mondes possibles des statuts ontologiques variés avec une réalité physique non accessible à notre vue, à ce stade de l'évolution de la technologie, se trouvant à des milliers d'années-lumière de la Terre ou dans une dimension parallèle, par exemple.

---

<sup>121</sup> Une précision s'impose : Lewis affirme que la relation que chacun de nous entretient avec ses contreparties (ou répliques) n'est pas une relation de symétrie ni d'équivalence, elle l'est de similarité. David Lewis, 1968, *op. cit.*, p. 115.

<sup>122</sup> Pour approfondir la critique de R. Stalnaker au réalisme modal de D. Lewis, voir l'introduction du livre de Robert Stalnaker, *Ways a World Might Be: Metaphysical and Anti-Metaphysical Essays*, Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 1-22, p. 6. « *I started talking about possible worlds, first to give a semantic analysis of conditional propositions, and then to represent speech contexts and intentional content, without giving a lot of thought to questions about their nature. It didn't occur to me that one might think of them literally as worlds – as parallel universes similar in kind to the totality of ourselves and all our surrounding – until I heard criticism that took me to be committed to things of that kind, and then David Lewis's endorsement of this account of possible worlds* » On peut traduire ainsi : *J'ai commencé à parler de mondes possibles, d'abord pour apporter une analyse sémantique des propositions conditionnelles, puis pour représenter les contextes du discours et le contenu intentionnel, sans beaucoup réfléchir aux questions de leur nature. Il ne m'est pas venu à l'esprit que l'on pourrait penser à eux littéralement comme des mondes – comme des univers parallèles d'une nature similaire à la totalité de nous tous et de tout ce qui nous entoure – jusqu'à ce que j'aie entendu des critiques qui me prenaient pour quelqu'un d'engagé dans ce genre de choses, et ensuite, [apprendre] le soutien de David Lewis pour cette réflexion [la sienne] des mondes possibles.* (Nous traduisons).

Le logicien états-unien Nelson Goodman (1906–1998) a également critiqué la théorie de David Lewis. Dans son œuvre *Fact, Fiction, and Forecast* (1983), Nelson Goodman s'interroge sur la pertinence d'amorcer la réflexion sur notre monde à partir de la réflexion sur les mondes possibles<sup>123</sup>. Car, dépourvu d'élément lui permettant de dire quels sont ces mondes possibles et s'ils sont plus ou moins semblables au monde réel, le philosophe qui s'attaque à une telle théorisation, le fait, selon Goodman, avec des graves carences conceptuelles. Notons que la première approche de Goodman à la syntaxe modale était sans aucun rapport avec la théorie littéraire. Dans les années 1940, il optait pour appliquer des modalisateurs de contrefactualité à des objets du monde réel<sup>124</sup>.

Quant à l'application des théories de Saul Kripke, Nelson Goodman estime que tous les mondes possibles font partie du monde réel, dans la mesure où aucun n'est accessible à partir de notre monde. Il affirme que nous nous trompons sur la nature de ces mondes possibles à cause de la description que nous leur attribuons, car nous sommes venus à considérer le nôtre comme l'un parmi les nombreux mondes possibles<sup>125</sup>. Dans son œuvre *Ways of Worldmaking* (1978), Goodman avait déjà aiguisé sa plume pour s'attaquer

---

<sup>123</sup> Pour approfondir cette critique de Goodman sur les travaux de Lewis, voir l'excellente introduction du philosophe Hilary Putnam dans Nelson Goodman, *Fact, Fiction, and Forecast*, Harvard, Harvard University Press, 1983, p. xiv. « *Recent workers on the problem, for example, David Lewis, have produced formalistic schemes that presuppose a given totality of 'possible worlds' and a 'similarity metric' that measures their similarity. Such 'solutions' to the problem of counterfactuals are not solutions at all in Goodman's view, since we are not given any principles for telling which possible worlds are more or less similar to the actual world* ». On peut traduire ainsi : *Des nouveaux chercheurs sur le problème, par exemple, David Lewis, ont produit des schémas de formalisme qui présupposent une totalité donnée de « mondes possibles » et une « métrique de similitude » qui mesure leur similitude. De telles « solutions » au problème des contrefactualités ne sont pas du tout des solutions aux yeux de Goodman, étant donné qu'on ne nous donne aucun principe pour dire quels mondes possibles sont plus ou moins semblables au monde réel.* (Nous traduisons)

<sup>124</sup> Par exemple sa découverte du « paradoxe Goodman » sur l'émeraude « vleue », énoncé en 1946.

<sup>125</sup> « *What we often mistake for the actual world is one particular description of it. And what we mistake for possible worlds are just equally true descriptions in other terms. We have come to think of the actual as one among many possible worlds. We need to repaint that picture. All possible worlds lie within the actual one* ». On peut traduire ainsi : *Ce que nous prenons souvent pour le monde réel est une description particulière de celui-ci. Et ce que nous méprenons pour des mondes possibles ne sont vraiment que des descriptions, en d'autres termes. Nous avons réfléchi au monde réel comme un parmi beaucoup de mondes possibles. Nous devons repeindre cette image. Tous les mondes possibles se trouvent dans le monde réel*, Nelson Goodman, *op. cit.* p. 57. (Nous traduisons).

à ses contemporains, critiquant le manque de précision dans les termes employés dans leurs conceptualisations<sup>126</sup>.

Dans le cadre de la théorie du réalisme modal, hypothèse métaphysique à l'origine, un monde possible correspond à une variante concevable du cours réel des choses, un univers logiquement possible. Une autre idéation<sup>127</sup> d'un monde possible serait de le concevoir comme des façons dont le monde aurait pu être, ou comme des états alternatifs du monde actuel. C'est dans ce sens que nous pouvons rapprocher la notion de fiction de celle de monde possible, car cela permet de supposer que l'univers de la fiction correspond à une variante possible du monde réel. Cette conception s'éloigne de l'origine de la question, la logique aléthique, à la recherche des valeurs de vérité. Cependant, elle se rapproche de la question qui a poussé David Lewis à introduire sa théorie des mondes possibles dans le domaine des études de la fiction.

Comme nous l'avons évoqué, David Lewis cherche à résoudre le problème de la référence des énoncés fictionnels grâce à la relation qu'il entrevoit entre les mondes fictionnels et les mondes possibles. Cette articulation entre la sémantique des mondes possibles et la théorie de la fiction ne va pas sans conséquences, en particulier les difficultés qu'entraîne l'application d'une logique mathématique à des énoncés parfois incomplets ou contradictoires, comme c'est le cas des textes littéraires.

Un monde littéraire est un type spécifique de monde possible, tout à fait distinct des mondes possibles considérés par la logique. Afin d'adapter le raisonnement logique du modèle de Kripke à la théorie littéraire, David Lewis remplace l'opposition entre monde actuel – dans le sens de monde réel – et monde possible par l'opposition entre fiction et réalité. Cette adaptation des opérateurs s'avère efficace car, en faisant de la vérité

---

<sup>126</sup> « Let it be clear that the question here is not of the possible worlds that many of my contemporaries, especially those near Disneyland, are busy making and manipulating. We are not speaking in terms of multiple possible alternatives to a single actual world but of multiple actual worlds. How to interpret such terms as « real », « unreal », « fictive », and « possible » is a subsequent question ». On peut traduire ainsi : *Que ce soit clair, la question ici n'est pas sur les mondes possibles que beaucoup de mes contemporains, en particulier ceux à proximité de Disneyland, sont occupés à produire et manipuler. Nous ne parlons pas en termes de multiples alternatives possibles à un seul monde réel, mais de multiples mondes réels. Comment interpréter les termes « réel », « irréel », « fictif » et « possible » est une autre question*, Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, Hackett Publishing, 1978, p. 2. (Nous traduisons). Nous devons nous avouer dépourvus de précisions sur « les contemporains proches de Disneyland ». Goodman fait référence, peut-être, à des théoriciens participants à la création cinématographique de mondes de fiction ?

<sup>127</sup> Dans le sens de « formation et enchaînement des idées », action d'idéer, terme employé en philosophie et psychologie à partir du terme anglais « ideation » créé par John Stuart Mill (1773–1836). Source : CNRTL.

fictionnelle une vérité modale, c'est-à-dire possible, David Lewis évite l'écueil de distinguer la réalité de la fiction.

La théorie de David Lewis tient son originalité de la forme qu'il accorde à son réalisme modal. Traditionnellement, la priorité ontologique appartenait au monde réel. En conséquence, les théories qui fondaient les rapports entre fiction et réalité sur cette conception n'attribuaient de valeur de vérité aux fictions que sur la base d'un unique modèle, celui du monde réel. Cependant, afin de pouvoir formuler sa théorie de la vérité dans la fiction, Lewis s'accorde à admettre que, même si ce qui se produit dans la fiction ne se passe pas dans notre monde, le processus de lecture est effectué par le lecteur généralement sur un arrière-fond de faits connus de notre monde, la base avec laquelle seront évaluées les conditions de vérité de la fiction. Selon lui « *le contenu de la connaissance du monde propre à une personne est donné par la classe des mondes qui lui sont épistémiquement accessibles* »<sup>128</sup>. Cette « personne », le lecteur, accomplit sa part du pacte de lecture en acceptant généralement d'effectuer quelques écarts<sup>129</sup> par rapport au monde actuel, d'autant plus quand il s'agit de fictions fantastiques situées dans des mondes imaginaires : « *Peut-être que le lecteur accomplit cela seulement en déterminant ce qui est vrai dans les histoires, c'est-à-dire, en exerçant sa maîtrise tacite du même concept de vérité dans la fiction que nous étudions maintenant* »<sup>130</sup>.

Certainement, lorsque nous cherchons à comprendre sous quelles conditions un monde fictionnel peut être considéré comme un monde possible, il est nécessaire de faire intervenir l'univers des croyances des participants au jeu de la fiction, c'est-à-dire, l'auteur et le lecteur. Dans ce sens, la théorie des mondes possibles propose une alternative aux théories de la fiction fondées sur la dichotomie entre réalité et fiction, en trouvant une place pour la vérité dans la fiction.

Toujours dans la quête sur la vérifiabilité des énoncés fictionnels, David Lewis affirme que la narration est un jeu de faire semblant<sup>131</sup> où un conteur prétend dire la vérité

---

<sup>128</sup> David Kellogg Lewis, *De la pluralité des mondes*, Paris, Éditions de L'éclat, 2007, traduit de l'anglais *On the plurality of worlds*, 1986, p. 53.

<sup>129</sup> Comme l'écart minimal proposé par Marie-Laure Ryan.

<sup>130</sup> « *Perhaps the reader accomplishes it only by figuring out what is true in the stories – that is, only by exercising his tacit mastery of the very concept of truth in fiction that we are now investigating* », David Kellogg Lewis, « Truth in Fiction » dans *American Philosophical Quarterly*, Vol. 15, No. 1 (Jan. 1978), p. 37-46, consulté sur [www.jstor.org/stable/20009693](http://www.jstor.org/stable/20009693), p. 39. (Nous traduisons).

<sup>131</sup> Cette affirmation ne va pas sans nous rappeler celle de Youri Lotman commentée *supra*.

sur des questions qu'il connaît. Il feint de parler de personnages qui lui sont familiers et à qui il se réfère, généralement, faisant preuve d'une connaissance intime de ces personnes. Cependant, s'agissant d'un récit de fiction, le narrateur n'exécute pas « réellement » cette tâche, il ne fait pas vraiment cela, « *néanmoins, il joue un faux rôle, il remplit une forme de narration de faits connus, alors qu'il n'est pas en train de le faire. Ceci est plus évident lorsque la fiction est racontée en première personne* »<sup>132</sup>. Ce jeu de faire semblant s'applique également à l'attitude du théoricien à la recherche de la vérité dans la fiction, car son raisonnement sera un raisonnement contrefactuel.

Selon Lewis, c'est le seul moyen d'annuler les écarts relatifs au monde actuel : d'analyser les énoncés de vérité fictionnels comme des contrefactualités<sup>133</sup>. Cette approche hypothético-déductive d'un énoncé est applicable si nous considérons les fictions comme des énoncés susceptibles de vérification. Or, les fictions sont situées dans un monde possible que le lecteur fait semblant de considérer comme possible dans sa cohérence textuelle. Tandis que les contrefactualités développent, à partir d'un monde actuel, un raisonnement logique aboutissant à un monde possible. Nous accédons à ce monde grâce à des marqueurs hypothétiques<sup>134</sup>, certes, mais cela ne dément aucunement la possibilité de les saisir intellectuellement. Pourtant, dès lors que les modélisations de la fiction basées sur des systèmes logiques héritent des propriétés élémentaires des modalisateurs de vérité restreints (il est possible que, il est nécessaire que, il est impossible que...), la démarche peut vite atteindre ses limites.

---

<sup>132</sup> David Kellogg Lewis, *op. cit.*, p. 40. « *Nevertheless, he plays a false part, goes through a form of telling known fact when he is not doing so. This is most apparent when the fiction is told in the first person* ». (Nous traduisons).

<sup>133</sup> Une contrefactualité, raisonnement contrefactuel ou proposition contre-factuelle, est un processus cognitif par lequel la réalité est comparée avec ce qui aurait pu se passer dans un cadre conditionnel différent. L'expression d'une contrefactualité repose généralement sur une construction conditionnelle amorcée par la conjonction « si », permettant de postuler une éventualité possible.

<sup>134</sup> Cette particularité des contrefactualités nous ramène au concept de l'uchronie, développé par Charles Renouvier (1815–1903). Ce philosophe montpelliérain est le créateur d'un genre littéraire fondé sur le principe qu'il est possible de créer une réécriture de l'Histoire à partir de la modification d'un événement passé, déclenché par une hypothèse. L'uchronie – néologisme formé à partir du grec οὐ « non » et χρόνος « temps » –, est un récit situé hors du temps, qui échapperait aux lois de la chronologie des faits. C'est une ressource fictionnelle très fréquente dans le genre de la science-fiction. Certaines œuvres évoquées dans notre typologie des mondes imaginaires sont considérées comme des uchronies, *1984*, par exemple. Or, nous parlons ici d'un genre littéraire et pas d'un outil d'analyse du discours fictionnel. Voir Charles Renouvier, *Uchronie (l'utopie dans l'histoire) : Esquisse historique apocryphe du développement de la civilisation européenne tel qu'il n'a pas été, tel qu'il aurait pu être*, Paris, Bureau de la critique philosophique, 1876, p. 291.

À ce stade du débat sur la nature de la fiction, nous entendons également la voix d'autres spécialistes. Nous nous intéressons aux points de vue de Northrop Frye dans *Anatomy of Criticism* publié en 1957, avant la divulgation de la sémantique de Kripke. À cette époque, N. Frye remarque l'émergence d'un intérêt sur la relation entre les mathématiques et les sciences naturelles. Il compare le poète au mathématicien car les deux formulent leurs propres postulats hypothétiques. Les mathématiques et la littérature n'opèrent pas en restant fidèles à la nature, mais plutôt avec des hypothèses et par cohérence interne<sup>135</sup>. C'est pourquoi, lorsque la fiction imite la nature elle ne produit pas un énoncé vrai, mais plausible<sup>136</sup>. Selon N. Frye, le sens littéraire peut être décrit comme hypothétique, car il établit une relation hypothétique avec le monde réel. Les questions concernant la vérité sont subordonnées au but principal qu'est de produire une structure littéraire<sup>137</sup>. Pour y parvenir, la littérature ne fait pas des affirmations car ses énoncés ne sont pas vrais ou faux.

En 1975, Paul Ricœur reprend les hypothèses de Northrop Frye. Il s'agit de pousser les limites des concepts pour faire surgir des questionnements nouveaux. En établissant que l'hypothèse poétique de Frye ne correspond pas à l'hypothèse mathématique, Paul Ricœur remet les mondes de fiction au cœur du débat.

Ainsi la suspension de la référence réelle est la condition d'accès à la référence sur le mode virtuel. Mais qu'est-ce qu'une vie virtuelle ? Peut-il y avoir une vie virtuelle sans un monde virtuel dans quoi il serait possible d'habiter ? N'est-ce pas la fonction de la poésie de susciter un monde, –un monde autre qui correspond à des possibilités autres d'exister, à des possibilités qui soient nos possibles les plus propres ?<sup>138</sup>

Certainement, Paul Ricœur comprend par « monde » une réalité structurée organiquement avec une cohérence interne établie par la fiction. Néanmoins, une question se pose par rapport à la définition de « monde de fiction ». Une ville de fiction, comme espace romanesque précis, n'est-elle pas la quintessence d'un monde littéraire ?

---

<sup>135</sup> Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1957, p. 53.

<sup>136</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>137</sup> « *In literature, questions of fact or truth are subordinated to the primary literary aim of producing a structure of words for its own sake* ». On peut traduire ainsi : *Dans la littérature, les questions de fait ou de vérité sont subordonnées au but littéraire principal de produire une structure de mots pour elle-même*, *Ibidem*, p. 74. (Nous traduisons).

<sup>138</sup> Paul Ricœur, *La métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 288.

Poursuivant l'établissement d'un cadre théorique pour notre analyse, nous nous intéressons également aux travaux de Gérard Genette. En rappelant la position de Gottlob Frege sur la véridicité des énoncés de fiction, Gérard Genette affirme que « *l'énoncé de fiction n'est ni vrai ni faux (mais seulement, aurait dit Aristote, « possible »), ou est à la fois vrai et faux : il est au-delà ou en-deçà du vrai et du faux* »<sup>139</sup>. À l'instar de Gérard Genette, le théoricien Jean-Marie Schaeffer conçoit la fiction comme une abstraction au-delà du vrai et du faux : il maintient la dichotomie classique entre fiction et réalité. Cette conception, qui puise ses sources dans la *mimesis* aristotélicienne, également, est capable à elle seule de trancher la discussion sur la vérité du récit de fiction :

Dès lors qu'on admet que la distinction entre fiction et non-fiction est d'ordre pragmatique, il n'est plus guère pertinent de mettre le problème des relations entre les représentations fictionnelles et la fonction référentielle des signes (linguistiques ou autres), ou celui de la différence de statut entre les entités fictionnelles et les entités réellement existantes, au centre de l'enquête : le fait que la fiction soit instituée grâce à une feintise partagée leur enlève une grande partie de leur importance, puisque de toute façon celui qui entre dans un dispositif fictionnel ne va pas s'engager dans un questionnement référentiel au sens logique du terme<sup>140</sup>.

Toujours est-il que la théorie des mondes possibles a séduit plusieurs théoriciens de la littérature, conquis par ce nouveau cadre conceptuel fournissant des outils pour décrire les mondes de fiction. Marie-Laure Ryan, déjà citée, mais aussi Umberto Eco, Lubomir Doležel et Thomas Pavel, se sont intéressés dans les années suivantes, à la notion de vérité littéraire, au statut de la fiction littéraire et aux rapports entre les univers de fiction et la réalité. En s'emparant des développements de la philosophie analytique, la théorie littéraire a constitué un nouveau domaine de recherche : la théorie littéraire des mondes possibles, en anglais *possible-worlds theory*.

En 1986, l'académie suédoise, en collaboration avec Sture Allén et Lars Gyllensten, a organisé un des célèbres Nobel Symposia sur le thème *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*. Cet événement, réunissant d'éminents chercheurs de notre est une preuve, s'il en fallait une autre, de l'importance de la recherche sur les mondes possibles. Le philosophe Thomas Samuel Khun (1922–1996), participant au symposium

<sup>139</sup> Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 99.

<sup>140</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 212.

prône une adaptation du lexique employé dans la sémantique des mondes. Il affirme que les lexiques, compris comme les représentations langagières, des différentes cultures ou différentes périodes historiques nous permettraient d'accéder à des différents ensembles de mondes possibles<sup>141</sup>. Il considère comme fondamentale la question du vocabulaire se référant à une théorie si puissante<sup>142</sup>.

Thomas S. Khun est conscient de l'engouement suscité par cette théorie qui offre « *une voie à la fois à une logique modale et à une sémantique intensionnelle*<sup>143</sup> *pour la logique et pour les langues naturelles* »<sup>144</sup>. Toutefois, comme l'épistémologue qu'il était, il reste attentif aux conséquences que cette conception d'un univers multiple pourrait avoir sur la science de notre monde réel. Le langage reste pour Khun un garde-fou nous empêchant de tomber dans un nouveau monde sans références lexicales possibles. Il s'interroge sur les règles physiques et l'ordre naturel de ces mondes possibles et leur possible influence sur la conception que nous avons du nôtre. Ces questionnements nous éloignent de notre recherche d'outils pour analyser la création de mondes imaginaires dans un texte littéraire. Néanmoins, la lumière apportée par la flexion philosophique nous permet de nous positionner épistémologiquement dans notre démarche.

---

<sup>141</sup> « *Different lexicons -those of different cultures or different historical periods, for example- give access to different sets of possible worlds, largely but never entirely overlapping* ». On peut traduire ainsi : *Des lexiques différents – ceux de différentes cultures ou de différentes périodes historiques, par exemple – donnent accès à de différents ensembles de mondes possibles, qui se chevauchent largement mais jamais entièrement*, Thomas Samuel Khun « *Possible Worlds in History of Science* » p. 9-32, dans Allen Sture (dir.) *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences: Proceedings of Nobel Symposium 65, Berlin, Walter de Gruyter, 1989, p. 11.* (Nous traduisons).

<sup>142</sup> *Questions about the semantics of modal statements, or about the intension of words and strings constructed from them, are ipso facto questions about statements and words in a specified language. Only the possible worlds stipulatable in that language can be relevant to them* ». On peut traduire ainsi : *Les questions sur la sémantique des assertions modales, ou sur l'intension des mots et des suites construites avec eux, sont ipso facto des questions sur des assertions et des mots dans une langue spécifique. Seulement les mondes possibles capables d'être stipulés dans cette langue peuvent être pertinents pour eux*, Thomas S. Khun, *op. cit.* p. 14. (Nous traduisons).

<sup>143</sup> Définition du CNRTL : *La sémantique intensionnelle [...] venant en droite ligne des théories de Frege, fait en effet la distinction entre Sinn et Bedeutung, entre ce qui est nommé, ou dénoté par un terme et ce qu'il signifie lui-même, entre son extension et sa compréhension* (Log. et connaissance sc., 1967, p. 301 [Encyclopédie de la Pléiade]).

<sup>144</sup> « *What has recently excited a number of philosophers and linguistics about the concept of possible worlds is that it offers a route both to a logic of modal statements and to an intensional semantics for logic and for natural languages* ». On peut traduire ainsi : *Ce qui a récemment suscité l'intérêt de nombreux philosophes et de linguistes sur le concept de mondes possibles, c'est qu'il offre une voie à la fois à une logique des assertions modales et à une sémantique intensionnelle pour la logique et pour les langues naturelles*, Thomas S. Khun, *op. cit.* p. 13. (Nous traduisons).

Lubomir Doležel (1922–2017), un des fondateurs de la *possible-worlds theory*, souligne l'impossibilité d'identifier les mondes de fiction aux mondes possibles du fait de leur incomplétude et de leur inaccessibilité. Il défend, cependant, une théorie des mondes possibles dans la fiction en considérant les mondes possibles comme des objets sémiotiques, c'est-à-dire des produits esthétiques issus de l'univers du discours fictionnel. Cette opération permettrait de donner une légitimité nouvelle au concept de référence fictionnelle, car c'est l'activité textuelle qui fait exister les mondes et détermine leur structure. Elle établit leur domaine de référence en créant un monde possible. De ce fait, les énoncés littéraires ne sont ni vrais ni faux par rapport au monde réel.

Doležel opte donc, pour une conception de la fiction comme un élément constitutif de la réalité. En désaccord avec la conception traditionnelle de la *mimesis*<sup>145</sup>, imposant la représentation du monde réel comme limite, Lubomir Doležel propose une alternative avec la sémantique des mondes possibles<sup>146</sup>. Dans l'introduction de son ouvrage *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds* (1998), Doležel nous dévoile sa conception de la fiction, pivot de son approche à la théorie des mondes possibles : « *La fiction littéraire est probablement le laboratoire expérimental le plus actif de l'entreprise de construction du monde* »<sup>147</sup>. Nous suivons Doležel dans cette conception de la fiction comme une composante de la construction du monde réel. Dans ce sens, le Tchèque dialogue avec Alberto Manguel lorsqu'il affirme que sans les mondes de fiction notre monde serait plus pauvre<sup>148</sup>. Pour Doležel la fiction est une activité de *poièsis* et « *les mondes fictifs sont des alternatives imaginaires possibles au monde actuel* »<sup>149</sup>. Il accorde également au récit historique le statut de monde possible, puisqu'il est un modèle cognitif du passé qui ne

---

<sup>145</sup> Conception qu'il a également critiquée dans les articles « *Mimesis and Possible Worlds* » (1988) et « *Mimesis and Contemporary Criticism* » (1980).

<sup>146</sup> Lubomír Doležel, « *Possible Worlds of Fiction and History* », dans *New Literary History*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, Vol. 29, No. 4, 1998, p. 785–809, p. 788. « *Possible-worlds semantics of fictionality is in opposition to the ancient and stubborn doctrine of mimesis that derives fictional entities from actual prototype* ». On peut traduire ainsi : *La sémantique des mondes possibles de la fiction s'oppose à la doctrine ancienne et obstinée de la mimesis qui fait découler les images de fiction du prototype réel*. Consulté sur <http://www.jstor.org/stable/20057512>. (Nous traduisons).

<sup>147</sup> « *Literary fiction is probably the most active experimental laboratory of the world-constructing enterprise* », Voir Lubomír Doležel, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2000. (Nous traduisons).

<sup>148</sup> Voir *supra*.

<sup>149</sup> « *Fiction making is an activity of poiesis: fictional worlds are imaginary possible alternatives to the actual world* », Lubomír Doležel, *Possible Worlds of Fiction and History: The Postmodern Stage*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2010, p. VIII du préface. (Nous traduisons).

nous est accessible que grâce à cette modélisation<sup>150</sup>. C'est-à-dire, qu'il est construit par l'imagination, en conséquence, il se place au-delà de la vérification de vérité<sup>151</sup>.

Thomas Pavel, un autre grand spécialiste de la théorie des mondes possibles, s'intéresse aux rapports entre les univers de fiction et les univers de référence. Ainsi, Pavel tente d'établir la valeur de vérité au sein des récits de fiction. Dans ses travaux, Pavel fait appel aux outils de la logique modale afin de créer une théorie interne de la fiction. Cette théorie permet d'élaborer une critique de la notion de monde possible qui conduirait à « *une typologie des mondes, imaginaires ou non, conduisant, à son tour à une définition souple de la fictionnalité* »<sup>152</sup>. Ce faisant, il se retrouve dans l'obligation de définir la différence entre « *la pure fiction et la possibilité non réalisée* »<sup>153</sup> mais possible, sous certaines conditions. Quant à la condition de qu'un monde est possible s'il est non contradictoire de notre monde réel, Pavel affirme que le concept de monde non contradictoire est « *le résultat d'une forte idéalisation* »<sup>154</sup> du lecteur. C'est-à-dire qu'il s'agit d'une notion subjective qui dépend de l'idée que chacun peut avoir de ce qu'est contradictoire et de ce qu'est réel. Nous considérons cette affirmation très pertinente car le lecteur, en apportant à l'acte de lecture ses propres connaissances du monde, apporte également son imaginaire composé d'idéalisations des concepts du réel et du fictif. Cet ensemble de connaissances et d'idéalisations forment ce que nous avons appelé auparavant « les croyances », apportées par le lecteur.

Pour revenir sur les travaux de la spécialiste Marie Laure Ryan, que nous avons évoqué auparavant, nous nous intéressons à son article « *Cosmologie du récit. Des mondes possibles aux univers parallèles* » (2010). Ryan définit les mondes possibles en vue de considérer l'application de ce modèle à l'analyse littéraire. Tâche difficile car cette application implique de considérer les mondes textuels comme une forme de mondes possibles. Ainsi, Ryan affirme qu'un « *monde textuel sera considéré comme accessible à partir du monde actuel, et par conséquent comme possible, s'il permet au lecteur*

---

<sup>150</sup> « *Fictional worlds are imaginary alternates of the actual world (see Dolezel 1998); historical worlds are cognitive models of the past, which have the status of possible worlds* », *Ibidem*, p. 33. (Nous traduisons).

<sup>151</sup> « *Fictional knowledge, even if it is based on historical research, is constructed by imagination and therefore is beyond truth valuation. We can agree or disagree with fictional knowledge, but it cannot be independently falsified or verified* », *Ibidem*, p. 52. (Nous traduisons).

<sup>152</sup> Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, éditions du Seuil, 1988, p. 59.

<sup>153</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>154</sup> *Ibidem*, p. 67.

*d'appliquer ce que j'ai appelé, en m'inspirant de David Lewis, le principe de l'écart minimal* »<sup>155</sup>.

Ce principe de l'écart minimal, également déjà développé, est le fil conducteur des postulats de Ryan. Quant à la définition de « monde » Ryan nous apporte une définition fonctionnelle. Pour la spécialiste un monde est un « *espace situé dans le temps et servant d'habitat pour des objets et des individuels concrets. Ces habitants évoluent, mais leur évolution présente une certaine cohérence et une certaine continuité qui peuvent être expliqués par le principe de la causalité* »<sup>156</sup>. Cette définition nous intéresse car elle conçoit un monde comme un continuum et non comme un état des choses. La composante évolutive nous séduit aussi car elle s'applique à l'analyse de la ville de fiction qui nous occupe.

Pour Ryan un monde « *doit être une totalité relativement solide et stable, et non pas une collection d'images fluides comme celles du rêve qui se transforment continuellement en des images entièrement différentes* »<sup>157</sup>. Toutefois, une caractéristique *sine qua non* de la conception d'un monde est la non contradiction du tiers exclu, principe que nous avons déjà trouvé dans le modèle de logique modale de Kripke. Selon Ryan le respect de cette loi logique rend un monde accessible. Néanmoins, comme le signalait Goodman auparavant, l'adhérence stricte à la logique est une condition trop draconienne en ce qui concerne les mondes fictionnels. Nous remarquons que la fiction est l'expression d'une inspiration et comme telle elle peut être variable et capricieuse. Ainsi, dans certaines fictions nous rencontrons des contradictions à la continuité de l'espace ou du temps, des « *boucles où la cause produit l'effet et où l'effet produit la cause, fusions métaleptiques de niveaux fictionnels* » qui Ryan considère, toutefois, des mondes imaginables « *car ils restreignent l'irrationnel à certains gouffres strictement délimités* »<sup>158</sup>.

La spécialiste remarque que l'utilité de l'application de la théorie des mondes possibles pour la littérature « *ne se limite pas à expliquer l'expérience de la fiction* »<sup>159</sup>.

---

<sup>155</sup> Marie Laure Ryan, « Cosmologie du récit. Des mondes possibles aux univers parallèles » dans *La Théorie littéraire des mondes possibles*, sous la direction de Françoise Lavocat, Paris, Éditions du CNRS, 2010, p.52-67, p. 54.

<sup>156</sup> *Ibidem*.

<sup>157</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>158</sup> *Ibidem*.

<sup>159</sup> Marie Laure Ryan, « Cosmologie du récit. Des mondes possibles aux univers parallèles » dans *La Théorie littéraire des mondes possibles*, *op. cit.*, p. 59.

En effet, Ryan souligne l'importance de cette théorie comme modèle cognitif des mondes narratifs. Cette théorie « *transcende la frontière entre la fiction et la narration* »<sup>160</sup>, car elle nous fournit des outils pour organiser « *l'information que nous donne le texte pour que cette information forme une histoire* »<sup>161</sup>.

*In fine*, la théorie des mondes possibles est, aux yeux de Ryan, un cadre adapté pour analyser la fiction narrative. La cosmologie dite classique a servi traditionnellement de toile de fond aux récits de type réaliste, où le lecteur trouve des récits de mondes dans lesquels l'auteur a ajouté « *quelques individus à la population du monde actuel, mais sans modifier les lois de la nature et sans faire des grands changements à l'histoire ou à la société* »<sup>162</sup>. La théorie des mondes possibles se détache de cette cosmologie et apporte une lumière nouvelle à l'analyse des mondes de fiction.

### 1.3.1.2 De la construction d'une géographie romanesque

Après avoir exploré la théorie des mondes possibles nous nous intéressons à la création de géographies romanesques. Toujours dans le but d'établir un cadre pour étudier les mécanismes de création de Santa María, la ville de fiction onettienne qui nous occupe, quelques points de repère nous sont nécessaires.

Nous commençons par définir la géographie de fiction comme le paysage fictionnel d'une œuvre littéraire. Ce paysage se rapporte à un ancrage géographique, déterminé par les références au réel mises en jeu par l'auteur, et se déploie comme toile de fond du récit. Selon Yves Baudelle, la fonction de la géographie romanesque ne se limite pas à être simplement le décor du récit mais :

...participe d'une tension plus générale entre les fonctions de mimesis et de sémiotique du récit, lequel est en effet tirailé entre deux forces contraires : d'une part sa visée représentative, qui lui commande d'ancrer l'intrigue dans un espace réel, et d'autre part sa visée sémiotique, qui le

---

<sup>160</sup> *Ibidem*.

<sup>161</sup> *Ibidem*.

<sup>162</sup> *Ibidem*, p. 67.

conduit à se détacher de cet espace référentiel pour déployer et maintenir la cohérence de ses propres significations internes<sup>163</sup>.

Ce tiraillement, entre son ancrage dans le réel et son intention significative, au sein du récit produit le système de significations internes dont est composé le texte littéraire. Pour la création d'un espace de fiction l'auteur peut choisir entre emprunter une toponymie du réel ou la construire de toutes pièces. Toutefois, la cohérence du texte suit certaines règles, ce que Baudelle appelle le « *compromis qui s'établit entre les lois du réel et celles de la fiction* »<sup>164</sup>. Ce compromis permet un équilibre interne à l'œuvre littéraire et il n'est réussi que sous certaines conditions, par exemple celle de la vraisemblance dans les noms des lieux. Selon Yves Baudelle « *ces noms de lieux plausibles* » sont la « *condition a priori de leur entrée en fiction. [Car] C'est seulement sur ce socle réaliste que peuvent ensuite être exploitées leurs ressources sémantiques* »<sup>165</sup>.

Or, si la condition de vraisemblance n'est pas réussie, il peut arriver que la cohérence de l'espace de fiction se voie affectée. Néanmoins, selon Nancy Murzilli dans son article « La fiction ou l'expérimentation des possibles » : « *les fictions explorent des hypothèses et en testent la légitimité* »<sup>166</sup>. Ce faisant, les hypothèses présentées dans la fiction créent des « *structures d'intelligibilité de notre réalité* »<sup>167</sup>, ce qui leur confère une valeur épistémique, toujours selon Murzilli. La part du lecteur revient à saisir ces structures.

Le récit produit des combinaisons nouvelles à partir de l'imposition de personnages et circonstances. Cette organisation du récit lui assure une cohérence interne « *à laquelle s'ajoute une apparence d'autonomie* »<sup>168</sup>. Cette apparence invite le lecteur à rentrer dans ce monde de fiction et suivre le processus narratif créé par l'auteur. Pourtant, la signification

---

<sup>163</sup> Yves Baudelle, « Cartographie réelle et géographie romanesque : poétique de la transposition », dans *Création de l'espace et narration littéraire*, Colloque international Nice-Séville, 6-7-8 mars 1997, organisé par le Departamento de Filología Francesa (Séville), Grupo de Investigación Temático Estructural (Séville), Centre de narratologie appliquée (Nice), sous la direction de Gérard Lavergne, Nice, Publication de la Faculté de lettres, arts et sciences humaines de Nice, 1997, p. 48.

<sup>164</sup> *Ibidem*.

<sup>165</sup> *Ibidem*, p. 49.

<sup>166</sup> Nancy Murzilli, « La fiction ou l'expérimentation des possibles » dans *L'Étrangère*, Revue, Bruxelles, éditions La Lettre volée, 2002, p. 89-109, consulté sur <https://www.fabula.org/effet/interventions/11.php>

<sup>167</sup> *Ibidem*.

<sup>168</sup> *Ibidem*.

des fictions « *reste indissociable du contexte dans lequel elles s'inscrivent* »<sup>169</sup>. C'est-à-dire, de l'espace fictionnel qui sert de cadre au récit.

L'espace fictionnel évoque ou décrit l'environnement du narrateur, situé dans un univers particulier à un moment particulier. Il arrive parfois que le narrateur reste une voix anonyme et que nous n'avons pas plus de référence. Lorsque nous ne savons pas qui il est exactement, où il se trouve, nous ne savons rien de significatif sur cet espace fictionnel qui le contient. Car, l'espace en tant qu'élément constitutif du roman – au même titre que les personnages, l'intrigue ou le temps – est pris dans le sens concret d'étendue, de lieux physiques où évolue ce personnage, le décor dans lequel se déroule l'histoire racontée.

Selon Baudelle « *les vrais paysages peuvent être illisibles et dépourvus de structures – ainsi la nature en friche, ou les banlieues trouées de terrains vagues* »<sup>170</sup>. Ce n'est pas le cas de la géographie de fiction tant elle a besoin de repères textuels qui délimitent ses frontières. Elle se structure « *forcément en motifs, en vertu notamment d'une loi générale des contrastes : opposition entre la ville et la campagne, Paris et la province, les beaux quartiers et les faubourgs populaires [...] l'horizon familier et les terres inconnues* »<sup>171</sup>. Pour Baudelle cette caractéristique de l'espace de fiction correspond à « *une axiologie fortement antinomique, c'est-à-dire, d'une antithèse entre des lieux positifs et des lieux négatifs* »<sup>172</sup>.

Ainsi, dans la cartographie romanesque le *locus amoenus* s'oppose au *locus horrendus*. Cette organisation rhétorique de l'espace définit la construction des personnages, au même titre que l'intrigue romanesque. Une autre particularité de cette espace est sa capacité à redessiner les distances concernant les références du réel. Un déplacement dans l'espace romanesque dure le temps de la narration en dépit du temps chronologique dans le monde réel. Toujours selon Baudelle « *en abolissant les distances le roman condense l'espace réel* »<sup>173</sup>. Nous soutenons qu'il arrive également qu'au lieu de le condenser, le récit romanesque dilate l'espace réel, devenu ainsi une vague référence, servant tout juste à définir une toponymie familière pour le lecteur. Quoi qu'il en soit,

---

<sup>169</sup> *Ibidem*.

<sup>170</sup> Yves Baudelle, « Cartographie réelle et géographie romanesque : poétique de la transposition », dans *Création de l'espace et narration littéraire, op. cit.*, p. 59.

<sup>171</sup> *Ibidem*.

<sup>172</sup> *Ibidem*.

<sup>173</sup> *Ibidem*, p. 60.

l'objectif souhaité est loin d'être l'exactitude topographique, dans la cartographie romanesque prime le récit. Car, ces écarts entre le réel – son socle empirique, selon Baudelle – et la fiction sont ainsi dessinés par l'écrivain pour mieux servir sa construction textuelle<sup>174</sup>.

Par ailleurs, Christian Boix soutient que la création narrative d'un espace romanesque est une invocation des lieux du réel. Boix affirme que : « *percevoir et décrire l'espace comme un déjà-là, c'est dresser un état des lieux préexistant* »<sup>175</sup>. Cependant, bien que la géographie romanesque doive se soumettre aux lois de la stylisation, cette soumission reste un acte de création. En choisissant ses références extra textuelles et en négligeant d'autres, l'écrivain crée un espace nouveau, unique. C'est ce processus que Baudelle appelle une « *schématisation expressive* » réalisée dans le but de « *faire plus probant que la réalité même* » par le biais « *d'effacer les contours identifiables* »<sup>176</sup>. Cet effacement des contours comporte ses risques. L'écrivain doit « *conférer l'intelligibilité qui autrement leur ferait défaut* » à son espace romanesque, tout en gardant sa liberté créatrice. Cette liberté s'inscrit également dans son « *expérience de l'espace, sa mémoire des lieux* ». <sup>177</sup>

La représentation de l'espace au sein de la fiction est spéculaire de la vision du monde qui s'y rattache<sup>178</sup>. L'écrivain peut, certainement, décrire des lieux qu'il n'a pas visités. En revanche, sa vision de ces lieux inconnus pour lui sera imprégnée de sa propre représentation de ces lieux idéalisés. Par la suite, cet espace créé génère le récit, car l'espace romanesque est un lieu qui agit. Il impose sa marque aux déplacements des personnages et à leurs évolutions dans le décor. L'espace peut devenir la métaphorisation d'une personnalité qui accomplit des fonctions diégétiques spécifiques. Dans ce cas, il fonctionne comme un actant qui participe au développement du récit.

Dans le cas que nous occupons, l'espace romanesque onettien est la ville de Santa María. Cet espace, étant le décor d'une saga, renvoie à une connaissance intertextuelle, celle que possède le lecteur de l'œuvre d'Onetti. Le décor étant instable,

---

<sup>174</sup> *Ibidem*.

<sup>175</sup> Christian Boix, « Les nouveaux géomètres. Espaces virtuels et narration littéraire dans *La escala de los mapas* » dans *Création de l'espace et narration littéraire*, op. cit., p 65-80, p.76.

<sup>176</sup> Yves Baudelle, « Cartographie réelle et géographie romanesque : poétique de la transposition », dans *Création de l'espace et narration littéraire*, op. cit., p. 61.

<sup>177</sup> *Ibidem*.

<sup>178</sup> Voir Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* [1978], Paris, Gallimard, 2009.

comme nous le verrons par la suite, la tâche du lecteur s'avère ardue puisqu'il doit impérativement participer à l'élaboration du sens et de la cohérence textuelle. Des éléments extérieurs font appel à un savoir antérieur – la toponymie de la région du Río de la Plata, où se situe la ville de fiction – suivant un parcours axiologique prédéterminé par l'auteur.

Pour accéder à cet espace de fiction, nous commencerons par accéder à la figure de son créateur. Cette entrée en matière nous permettra de suivre l'évolution chronologique des publications des œuvres de la saga, ainsi que d'établir quelques repères biographiques utiles pour déceler les mécanismes de création d'une ville de fiction.

#### 1.4 Juan Carlos Onetti, un écrivain et son monde

Dans le Montevideo des débuts du XX<sup>e</sup> siècle, vient au monde un garçon au sein d'une famille de classe moyenne. Adulte, il affirmera avoir eu une enfance heureuse et insouciant, marquée par « le profond amour de ses parents »<sup>179</sup>. Dès son plus jeune âge, ce garçon sera un lecteur avide, dévorant les livres de Jules Verne qu'il allait trouver dans la bibliothèque du Museo Pedagógico de Montevideo ainsi que les *Fantômas* que son oncle lui prêtait<sup>180</sup>. Juan Carlos Onetti n'a jamais été un bon élève ; il déserte le lycée et commence à enchaîner des petits métiers. Nous pouvons affirmer que le jeune Onetti a construit sa culture littéraire de façon autodidacte grâce à ses lectures<sup>181</sup>, parfois trop torturées pour un lycéen. Dans un entretien avec la journaliste María Esther Gilio – une amie très proche – Onetti raconte qu'adolescent il se revendiquait « nuthansumniano »<sup>182</sup>,

---

<sup>179</sup> Cette affirmation a été répétée par J. C. Onetti dans plusieurs entretiens, parfois comme argument pour démentir sa réputation d'homme triste qui ne connaît pas l'amour, voire de misogyne, comme pourraient laisser penser les personnages de ses œuvres. Il se remémore son enfance entourée d'une famille aimante et unie. María Esther Gilio, « Entrevista a Juan Carlos Onetti: Tiempo de nostalgia », dans *Revista de la Universidad de México*, 4 de agosto de 1981, p. 2-4, p. 2. Voir également l'entretien réalisé par le journaliste Joaquín Soler Serrano dans la série *A fondo*, diffusé sur TVE le 26 septembre 1976, consultable sur <https://www.youtube.com/watch?v=G8OqacWg1A>.

<sup>180</sup> Ramón Chao, *Un posible Onetti*, Barcelone, Ronsel S.L., 1994, p. 50.

<sup>181</sup> « *Siempre leí lo que me gustó leer, despreocupado de que los libros figuraran o no en los programas de enseñanza o en las sucesivas modas que los frívolos y los tan diversamente comprometidos fingen, declaran, apasionantes* », *Ibidem*, p. 105.

<sup>182</sup> María Esther Gilio, « Entrevista a Juan Carlos Onetti: Tiempo de nostalgia », dans *Revista de la Universidad de México*, *op. cit.*, p. 2.

c'est-à-dire, admirateur de l'écrivain norvégien Knut Hamsun<sup>183</sup>. Nous pouvons voir ici une première influence sur l'œuvre de l'Uruguayen, car selon Ángel Flores, Onetti décida d'imiter son écrivain, voire de le plagier<sup>184</sup>.

Onetti se marie, pour la première fois, à vingt ans, en mars 1930. Sa première épouse est sa cousine María Amalia Onetti. Le couple s'installe à Buenos Aires la même année, pour des raisons économiques : « *porque no conseguía trabajo* »<sup>185</sup>. Son fils Jorge Onetti Onetti naît de cette union, en juin 1931. Les débuts dans la capitale argentine sont économiquement difficiles. L'écrivain et journaliste Conrado Nalé Roxlo lui propose d'écrire des critiques cinématographiques dans le journal *Crítica*, fondé par l'Uruguayen Natalio Botana en 1913. Le cinéphile Onetti accepte et fait ainsi ses premiers pas dans le journalisme à Buenos Aires<sup>186</sup>.

À cette époque Onetti rédige le premier manuscrit de son roman *El pozo*. Ce roman est une pièce fondamentale dans le développement de l'imaginaire onettien. La description du dégoût envers l'existence et l'environnement parcourt les pages d'*El pozo*, comme ce sera le cas dans la plupart de ses romans. Le protagoniste, Eladio Linacero se trouve chez lui la veille de fêter ses quarante ans<sup>187</sup>. C'est un homme blasé, indifférent à la vie

---

<sup>183</sup> Prix Nobel en 1920, Knut Hamsun (1859–1952) a produit une œuvre composée de nouvelles, romans et pièces de théâtre où il explore la psychologie des personnages dans un élan annonciateur des travaux sur le flux de conscience apparus, des années plus tard, dans les œuvres de William Faulkner, Virginia Woolf ou James Joyce. Comme Onetti, Hamsun était un autodidacte, il abandonna ses études à quinze ans pour vivre de petits métiers et parcourir la Norvège. Son premier roman célèbre, *La faim* (1890), narré à la première personne, raconte la vie d'un écrivain graphomane qui sombre dans la misère, la mendicité et l'autodestruction dans un délire de détachement et d'autopuniton. Voir Knut Hamsun, *La faim*, Paris, PUF, 2014.

<sup>184</sup> Ángel Flores, *Narrativa hispanoamericana, 1816-1981: La generación de 1940-1969*, México, Siglo XXI Editores, 1982, p. 159.

<sup>185</sup> Selon Onetti, il ne trouvait pas d'emploi à Montevideo. Son premier exil est, donc, économique. À Buenos Aires, il occupera des postes variés, comme vendeur surtout. Voir le film documentaire de Julio Jaimes *Juan Carlos Onetti, un escritor*, tourné à Montevideo en 1973. Dans ce film apparaît un entretien réalisé par Jorge Ruffinelli qu'il publiera sous le titre « Las fuentes de la nostalgia » dans *Crisis*, Buenos Aires, numéro 10, février 1974, p. 52.

<sup>186</sup> Il s'était déjà exercé au journalisme amateur avec des amis à l'âge de dix-neuf ans. Ils avaient fondé *La tijera de Colón*, « de la que publicaron siete números desde marzo de 1928 hasta febrero de 1929 » Roberto Ferro, *Juan Carlos Onetti: La vida breve*, Buenos Aires, Edicial, 2001, p. 8. Le nom de la publication fait référence à un quartier populaire de la capitale uruguayenne appelé Colón, où Onetti vécut une partie de son adolescence. Dans les pages de ce magazine, le jeune Onetti publie cinq récits brefs.

<sup>187</sup> Cet âge n'est pas anodin dans la construction du personnage. Nous reviendrons sur Eladio Linacero pour analyser les caractéristiques du protagoniste onettien.

et aux gens, qui, dans un état d'angoisse et de *spleen* écrit ses mémoires<sup>188</sup>. Il est pris par un profond dégoût : envers la « mugre » de sa chambre, la vision de ses voisins à travers la fenêtre et l'odeur de ses aisselles, qu'il hume<sup>189</sup>. Il s'évade dans la rêverie, en particulier grâce au souvenir d'un épisode de sa jeunesse qui le hante et le rassure, en rajoutant du désarroi à son état d'âme<sup>190</sup>. Ce soir-là, il est en manque de tabac et entreprend d'écrire pour faire passer le temps. Comparé au Meursault de *L'étranger* (1942) d'Albert Camus et au Juan Pablo Castel dans *El túnel* (1948) d'Ernesto Sábato<sup>191</sup>, Linacero est un homme qui subit son existence. La genèse de la nouvelle est racontée par Onetti dans un entretien :

Cuando en el año treinta, el 6 de septiembre, el general Urriburu dio el golpe de estado contra Irigoyen [...], una de las primeras medidas [...] de los milicos para salvar a la patria fue prohibir la venta de tabaco los sábados y domingos. Así que todos los viciosos como yo tenían que hacer acopio el viernes comprando dos o tres cajetillas. A mí me ocurrió que un viernes me olvidé. Tuve un sábado y un domingo horribles, loco de ganas de fumar, me era imposible y en un ataque de malhumor me volqué a escribir *El pozo*. Lo escribí en una sola tarde<sup>192</sup>.

*El pozo* ne sera publié qu'en 1939, lorsque deux amis installent chez eux une imprimante et fondent la maison d'édition Signo, à Montevideo. Le manuscrit a dû être réécrit, car il s'était égaré lors des nombreux déménagements de son auteur. Ce premier tirage de cinq-cents exemplaires, imprimés sur du papier d'emballage, ne se vendra

---

<sup>188</sup> Son attitude face à l'existence est produite par un mal-être qui sera une constante des personnages masculins onettiens. Voir l'analyse proposée par Corina S. Mathieu et Victor C. Dahl dans leur article « The Contemporary Uruguayan Novel: Reflections of a Society in Crisis » dans *Latin American Literary Review*, Vol. 4, numéro 8, printemps 1976, p. 57-66, consulté sur <http://www.jstor.org/stable/20119008> : « *Eladio Linacero, more than any other character, portrayed the man afflicted by this new outbreak of mal du siècle who despises life and particularly the values of the revered Uruguayan middle class* », p. 60. On peut traduire ainsi : *Eladio Linacero, plus que tout autre personnage, dépeint l'homme affligé par cette nouvelle épidémie de mal du siècle qui méprise la vie et en particulier les valeurs de la sacrosainte classe moyenne uruguayenne*. (Nous traduisons).

<sup>189</sup> Juan Carlos Onetti, *El pozo* [1939], Madrid, Punto de lectura S.L., 2008, p. 9-10.

<sup>190</sup> « *Eladio Linacero reaches a crisis of self-hate, induced by a confrontation with his own existence* ». On peut traduire ainsi : *Eladio Linacero atteint une crise de haine de soi, induite par une confrontation avec sa propre existence*, Ian Adams, *Three Authors of Alienation: Bombal, Onetti, Carpentier*, Austin, University of Texas Press, 2014, p. 41. (Nous traduisons).

<sup>191</sup> María C. Milián-Silveira, *El primer Onetti y sus contextos*, Madrid, Editorial Pliegos, 1986, p.109.

<sup>192</sup> Ramón Chao, *op. cit.*, p. 80. La dictature du général José Urriburu commence avec le coup d'état du 6 septembre 1930 et finit avec la passation de pouvoir dans les mains du général Pedro Justo, le 20 février 1932. Suivant cette chronologie consignée par Onetti, *El pozo* a dû être écrit dans ce laps de temps.

pas bien. Pourtant, l'importance de cette œuvre dans les littératures uruguayennes<sup>193</sup> et latino-américaines<sup>194</sup> sera profonde<sup>195</sup>. Une deuxième édition d'*El pozo* sera publiée en 1965 par la maison d'édition Arca de Montevideo, avec une introduction du critique Ángel Rama intitulée « Origen de un novelista y de una generación literaria ». On peut lire :

En diciembre de 1939 –hace justamente veinticinco años– se publica un pequeño libro que puede considerarse pieza fundamental de la literatura – y la estética– que comienza a abrirse paso, primero lenta y dificultosamente entre jóvenes intelectuales, y que luego se impondrá en modo rotundo, hasta excluyente. Es *El pozo*, con el cual comienza su carrera un joven escritor que llegará a ser el primer novelista del país, aquel merced al cual nuestra narrativa ingresa a las formas modernas, cultivadas en Europa desde la primera postguerra. Juan Carlos Onetti, su autor, tenía entonces 30 años y hacía tiempo que escribía con rabia y furor, mientras leía de modo convencido a Proust, Céline, Huxley, Faulkner, Hemingway, y, junto con la literatura universal, descubría el provincianismo de la nacional<sup>196</sup>.

Une année auparavant, en 1938 comme nous l'avons déjà évoqué, Jean-Paul Sartre avait publié son roman *La nausée*, où Roquentin cherche dans l'écriture une échappatoire à son dégoût des autres. La comparaison est évidente et Onetti a été interrogé sur la ressemblance de son œuvre avec celle du philosophe et écrivain. Pour l'Uruguayen la réponse est claire, il a écrit *El pozo* avant l'apparition des œuvres qui lui ressemblent ; ainsi

---

<sup>193</sup> L'influence de cette œuvre d'Onetti est toujours tangible sur la littérature uruguayenne. Pour preuve, dans les romans *El camino a Ítaca* (1994) et *La ciudad de todos los vientos* (2000) de l'écrivain uruguayen Carlos Liscano, le narrateur revient sur l'épisode qui hante le personnage de Linacero. Et dans *Vida del cuervo blanco*, du même auteur, au début du chapitre intitulé *La biblioteca de Lord Greystocke*, le personnage D'Arnot parle avec un autre appelé Peteco : « *Pete, anotó. El pozo, de Juan Carlos Onetti. Está bien, aunque no es para un principiante, Al comienzo parece simple, pero tiene algunas complicaciones* », Carlos Liscano, *Vida del cuervo blanco*, Montevideo, Seix Barral, 2015, p. 293.

<sup>194</sup> Par exemple, on retrouve le roman d'Onetti cité dans le roman *El síndrome de Ulises* de l'écrivain colombien Santiago Gamboa lorsque un personnage vient rendre *El pozo* à la bibliothèque où il l'a emprunté et retrouve un autre personnage que vient emprunter le même livre, à son tour. Santiago Gamboa, *El síndrome de Ulises*, Barcelona, Seix Barral, 2005, p. 204.

<sup>195</sup> Telle est l'opinion de Corina S. Mathieu et Victor C. Dahl : « *a short novel by a young and still unknown author signalled the initiation of a new phase in literature much more concerned with capturing the particular mood that was beginning to question the apparently unflinching optimism about the national life style. In El pozo, a "new novel" landmark in Uruguayan writing, Juan Carlos Onetti scrutinized a damned soul, a soul afflicted by something akin to a nausea of Sartrean quality* ». On peut traduire ainsi : *Une nouvelle d'un auteur jeune et encore inconnu a marqué l'initiation d'une nouvelle phase dans la littérature beaucoup plus impliquée dans l'expression de l'état d'esprit particulier qui commençait à remettre en question l'optimisme apparemment inébranlable suscité par le style de vie national. Dans El Pozo, un jalon « nouveau roman » dans l'écriture uruguayenne, Juan Carlos Onetti a scruté une âme damnée, une âme affligée par quelque chose qui ressemble à une nausée de type sartien. Op. cit., p. 59. (Nous traduisons).*

<sup>196</sup> Voir l'article d'Ángel Rama dans le recueil *Crítica literaria y utopía en América Latina*, Antioquia, Universidad de Antioquia, 2006, p. 345 et 346.

l'exprime-t-il et non sans humilité « La náusea *salió en plena guerra y entonces estaban interrumpidas las líneas de comunicación, intelectuales sobre todo, entre Francia y Sudamérica. De modo que yo no podía haber leído La náusea ni El extranjero. Lo siento [...], porque me hubieran ayudado a mejorar El pozo. Las leí años después* »<sup>197</sup>.

En 1932, il participe à un concours littéraire organisé par le journal *La prensa* de Buenos Aires. Dix premiers prix seront adjugés, avec une récompense de quatre cents pesos argentins et la publication des textes gagnants dans le journal. Sa nouvelle *Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo* est classée parmi les dix premières et sera publiée en 1933<sup>198</sup>. Cette même année il se sépare de son épouse et revient vivre en Uruguay. L'année suivante, Onetti se remarie, sa deuxième épouse est la sœur de la première, sa cousine María Julia Onetti. En 1934, un bref récit intitulé *La total liberación* paraît dans *Crítica*, il s'agit d'un extrait de son roman *Tiempo de abrazar*<sup>199</sup> qu'Onetti présentera dans un concours en 1940. Le 6 octobre 1935 *El obstáculo* paraît dans le supplément culturel du journal argentin *La nación*<sup>200</sup>. Le 20 septembre 1936, le même supplément publie la nouvelle *El posible Baldi*.

En 1939, l'économiste Carlos Quijano fonde l'hebdomadaire uruguayen *Marcha*, dont le premier numéro sort le 23 juin. Quijano, ami proche de Raúl Onetti (frère aîné de l'écrivain), propose à Onetti d'être le secrétaire d'édition dans cette nouvelle publication. *Marcha* aura une influence indélébile sur la société uruguayenne, en particulier sur la vie culturelle de Montevideo, durant les trente-cinq ans de son existence. Selon Jorge Ruffinelli, *Marcha* était :

Un periódico político-cultural de una índole independiente, artesanal e intelectual [...] en sus páginas colaboraron muchos de los mejores intelectuales en economía, en las ciencias sociales, en la política, en las artes y la literatura tanto de Uruguay como de América Latina, Europa y Estados Unidos [...] *Marcha* era muy poco «periodística», era intrincada, compleja, exigente consigo misma y también con los lectores pues

---

<sup>197</sup> Ramón Chao, *op. cit.*, p. 84.

<sup>198</sup> Pour la première fois, son écriture lui rapporte un bénéfice pécuniaire. Fernando Curiel, *Onetti: Obra y calculado infortunio*, México, Publicaciones de la UNAM, 1980, p. 54.

<sup>199</sup> La publication de ce texte est la preuve de la rédaction de ce roman sur lequel nous reviendrons dans la deuxième partie de notre travail. Roberto Ferro, *Juan Carlos Onetti: La vida breve*, Buenos Aires, Edicial, 2001, p. 10.

<sup>200</sup> À cette époque, ce supplément était publié sous la direction de l'écrivain argentin Eduardo Mallea.

presuponía, al mismo tiempo que ayudaba a conseguir, una familiaridad con todas aquellas disciplinas de juego<sup>201</sup>.

Deux brèves histoires à suspense sont publiées dans l'hebdomadaire : *El fin trágico de Alfredo Plumet*<sup>202</sup>, en 1939 et *Crimen perfecto*, en 1940. En plus de son travail d'éditeur, Onetti écrit une chronique de critique littéraire appelée « La piedra en el charco », sous le pseudonyme de Periquito el aguador, et d'autres chroniques signées Uno, Grucho Marx<sup>203</sup> et même parfois sous forme anonyme. Onetti y publie ses opinions sur la littérature et la société uruguayenne de l'époque. Selon Hugo Verani :

[...] Onetti en *Marcha*, pone de relieve el diálogo que entabla la obra artística con el medio cultural en que surge. Son crónicas concebidas como provocación, para romper hábitos mentales conformistas y promover un cambio en un entorno social insensible a toda forma de experimentación formal y expresiva. En ellas se plantea el estancamiento de la literatura nacional (“vivimos la más pavorosa de las decadencias”), demanda una ruptura total con las modalidades heredadas (“volver la espalda a un pasado artístico irremediamente inútil”), exige abandonar el regionalismo telúrico, y, a la vez, la solemnidad retórica de “plumíferos sin fantasía, graves, frondosos, pontificadores, con la audacia paralizada”. Para Onetti la novela debe seguir, ante todo, tres caminos: interiorizar el relato (“que el creador de verdad tenga la fuerza de vivir solitario y mire dentro suyo”); renovar procedimientos narrativos (“expresarse con una técnica nueva, aún desconocida”); vivificar el lenguaje, que debe ser “espontáneo e inconfundible, instrumento apto para la expresión total”, como anota en un editorial de 1939, oportunamente titulado “Una voz que no ha sonado”. Una y otra vez reitera que la literatura debe reflejar la situación del habitante de la ciudad moderna, territorio de innumerables historias inéditas, y reivindicar el lenguaje cotidiano, la lengua urbana<sup>204</sup>.

Nous pouvons affirmer, en suivant Verani, qu'une poétique onettienne commence à se dessiner entre les lignes. Chaque semaine, « La piedra en el charco » devient une espèce de tribune pour un Onetti enflammé. Au fil du temps, cette chronique « *ha adquirido el valor de manifiesto personal de un escritor que ese atribuye la tarea explícita de abrir*

---

<sup>201</sup> Jorge Ruffinelli, « Ángel Rama, *Marcha*, y la crítica literaria latinoamericana en los 60 », dans *Scriptura*, Universitat de Lleida, N° 8-9, 1992, numéro intitulé *De Hispanoamérica*, p. 119-128, p. 119.

<sup>202</sup> Dans l'édition de *Marcha*, Onetti ajoute un dessin du plan du quartier Barrio Sur de Montevideo, quartier dans lequel se produit le crime de l'histoire. L'introduction de ce dessin apportait une clé de lecture pour comprendre l'énigme du récit.

<sup>203</sup> Par exemple, « ¡Ay de los tibios! », signé Grucho Marx, dans *Marcha*, numéro 86, 28 février 1941, consulté sur <http://biblioteca.periodicas.edu.uy/archive/files/5008064f26a179a40225727d34ebe739.jpg>

<sup>204</sup> Hugo Verani, *Onetti: el ritual de la impostura*, Montevideo, Ediciones Trilce, 2009, p. 9.

nuevos caminos, como él mismo dice, con ironía, “me adjudico la misión de salvador de nuestras letras” »<sup>205</sup>. Ainsi, les lecteurs de *Marcha* pouvaient lire ces affirmations de Periquito el aguador :

Entretanto, Montevideo no existe. Aunque tenga más doctores, empleados públicos y almaceneros que todo el resto del país, la capital no tendrá vida de veras hasta que nuestros literatos se resuelvan a decirnos cómo y qué es Montevideo y la gente que lo habita [...] Decía Wilde –y está es una de las frases más inteligentes que se han escrito– que la vida imita al arte. Es necesario que nuestros literatos miren alrededor suyo y hablen de ellos y su experiencia. Que acepten la tarea de contarnos cómo es el alma de la ciudad. Es indudable que si lo hacen con talento, muy pronto Montevideo y sus pobladores se parecerán de manera asombrosa a lo que ellos escriban<sup>206</sup>.

Le critique Ángel Rama préfère nuancer ces affirmations d’Onetti, ajoutant que la littérature urbaine existait déjà dans les lettres uruguayennes<sup>207</sup>. Néanmoins, la première prose onettienne définit une appropriation de la ville par un type particulier d’habitant : l’homme onettien. Cet homme ressemble parfois à son auteur, cet habitant des deux rives du Río de la Plata. Rama développe cette analyse ainsi:

Pero no es la descripción escenográfica la que interesa a Onetti, quien nunca le concedió a la ciudad circundante otra utilidad que la de ambientadora de las vivencias humanas, y de ahí sus rápidas referencias a Capurro, la rambla, a la bajada de Eduardo Acevedo, al café Internacional<sup>208</sup>. Lo que importa son los nuevos seres humanos que en ella se han desarrollado o que acaso ella, sin que le propio novelista lo

---

<sup>205</sup> Hugo Verani, *Onetti: el ritual de la impostura*, op. cit., p. 10.

<sup>206</sup> Juan Carlos Onetti « Literatura nuestra » dans *Marcha*, Montevideo, année 1, numéro 10, 25 août 1939, recueilli dans Juan Carlos Onetti, *Requiem por Faulkner*, Montevideo, Calicanto, 1975, p.28.

<sup>207</sup> « A pesar del aire admonitorio de la recomendación, Onetti no inventa la literatura urbana en el país, pues ella existía desde mucho antes y había tenido ejercitantes asiduos. Uruguay dispone de prosas y poesías sobre temas urbanos casi desde sus orígenes, aunque en visible minoría con respecto a la dominante rural que rige prácticamente todo el siglo XIX y buena parte del modernismo, período en que entra en la quiebra. Desde comienzos de siglo, y en la misma medida en que la capital se desarrolla y se impone al resto del país, la literatura la va descubriendo como asunto (el teatro de Sánchez y la poesía de Herrera y Reissig nos proveen de sus primeras imágenes antes que Frugoni y Herrerita la cultiven acendradamente) ». Ángel Rama, *Crítica literaria y utopía en América Latina*, Antioquia, Universidad de Antioquia, 2006, p. 361 et 362.

<sup>208</sup> Toutes ces références à la ville de Montevideo sont tirées du roman *El pozo* (1939). Le protagoniste habite le quartier Capurro quand il agresse Ana María, il demande à son épouse Cecilia de marcher dans la rue Eduardo Acevedo, et le bar Internacional, fréquenté par le protagoniste, est situé dans le quartier Ciudad Vieja, près du port de Montevideo.

sospeche, haya generado: sus cosmovisiones, su comportamiento. Sus pasiones y pánicos<sup>209</sup>.

Nous reviendrons sur le protagoniste onettien comme élément fondateur de sa poétique. Par ailleurs, nous nous intéressons à la phrase d'Oscar Wilde citée par Onetti dans sa chronique de *Marcha*. Elle nous invite à nous intéresser à une autre phrase de l'Irlandais : « *Dieu fit un monde pour chaque homme en particulier, et dans ce monde, qui est au-dedans nous, on doit chercher à vivre* »<sup>210</sup>. Dans notre analyse de la création d'un monde imaginaire, cette phrase résonne comme une devise, sur laquelle nous reviendrons dans la deuxième partie de notre travail.

Le passage d'Onetti par *Marcha* ne dure que deux ans. Après s'être brouillé avec Carlos Quijano, Onetti quitte l'hebdomadaire et part travailler à l'agence de presse Reuters d'Uruguay. A cette époque, Reuters avait ses bureaux sur la place Cagancha, en plein centre-ville de Montevideo. Ce secteur de la ville était le quartier des théâtres, des cinémas et des cafés, pôle d'attraction d'un groupe d'écrivains connus plus tard comme la « Generación de 45 »<sup>211</sup>. Onetti fréquentait ces cafés où il rencontrait ces jeunes écrivains qui, pour la plupart, n'avaient pas encore été publiés<sup>212</sup>. Ils voyaient en Onetti un doyen des lettres uruguayennes, un écrivain confirmé, même si, à cette période, il n'avait que trois publications à son actif<sup>213</sup>. En 1940, Onetti envoie un manuscrit de son roman inédit *Tiempo de abrazar* à la maison d'édition Farrar & Rinehart de New York, qui organise un concours international de littérature de l'Amérique Latine. Le concours sera remporté par

---

<sup>209</sup> Ángel Rama, *Crítica literaria y utopía en América Latina*, op. cit., p. 365.

<sup>210</sup> « *God made a world for each separate man, and in that world, which is within us, one should seek to live* ». Oscar Wilde, *The Complete Works of Oscar Wilde: De profundis, Epistola: in carcere et vinculis*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 311. (Nous traduisons).

<sup>211</sup> Connue aussi comme « Generación crítica », ce groupe d'écrivains en herbe était formé par Carlos Maggi, Manuel Flores Mora, Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal, Carlos Real de Azúa, Carlos Martínez Moreno, Mario Arregui, Mauricio Muller, José Pedro Díaz, Amanda Berenguer, Mario Benedetti, Ida Vitale, Idea Vilariño, Liber Falco et Armonía Somers, entre autres. Oscar Brando, *La generación del 45*, Montevideo, Editorial Técnica, 2001, p. 6 et 7.

<sup>212</sup> « [...] la "Generación del 45", que comenzaría a editar sus obras hacia los años 50 y 60, cuando unas pocas editoriales se afianzaron en el mercado local », María Esther Gilio et Carlos María Domínguez, *Construcción de la noche, la vida de Juan Carlos Onetti*, Montevideo, Cal y Canto, 2009, p. 65.

<sup>213</sup> « [...] 1945 es central para los escritores de la nueva generación. Onetti tiene ya, a los 36 años tres libros en su haber: *El pozo* [...], *Tierra de nadie*, [...], *Para esta noche*, [...], además de algunos cuentos importantes y novelas inéditas o fragmentarias », Emir Rodríguez Monegal, *Literatura uruguaya del medio siglo*, Montevideo, Editorial Alfa, 1966, p. 36.

*El mundo es ancho y ajeno* du péruvien Ciro Alegría et le roman d'Onetti ne sera publié qu'en 1974<sup>214</sup>.

En 1941, Onetti présente son roman *Tierra de nadie*<sup>215</sup> lors d'un concours de la maison d'édition Losada. Il remporte le deuxième prix et son œuvre est publiée. Quelques mois plus tard, l'agence Reuters Uruguay lui propose de devenir secrétaire de rédaction de Reuters Argentine. Onetti accepte et part de nouveau vivre à Buenos Aires. Cette même année, *La nación* publie sa nouvelle *Un sueño realizado*. Il travaille parallèlement pour le magazine *Vea y lea*<sup>216</sup> et pour *Impetu*, un magazine publicitaire appartenant au groupe international Walter Thompson.

En 1943, la maison d'édition Poseidón de Buenos Aires publie son roman *Para esta noche* et l'hebdomadaire *Marcha* publie un fragment de *Tiempo de abrazar*<sup>217</sup>. Un an plus tard, apparaît dans *La nación* sa nouvelle *Bienvenido Bob* et, dans le magazine *Alfar* de Montevideo, une histoire brève intitulée *La larga historia* qui deviendra la nouvelle *La cara de la desgracia* dans son édition de 1960. Son activité d'écriture devient très intense. En 1945, Onetti se remarie une troisième fois avec une collègue de travail : Elisabeth María Pekelharing. La même année, il fait la connaissance de la violoniste Dorothea Muhr, qu'il épousera dix ans plus tard.

En 1946, les nouvelles brèves *Ebjerg, en la costa* et *Regreso al Sur* sont publiées dans *La nación*. À cette époque, Onetti débute la rédaction de son roman *La vida breve* (1950), dont le protagoniste est Juan María Brausen, quadragénaire originaire de Montevideo, vivant à Buenos Aires et qui travaille dans une agence de publicité appartenant à un groupe international<sup>218</sup>. En 1949, apparaît dans *La nación* sa micro-nouvelle *La casa en la arena*. Dans ce bref récit, Onetti introduit le personnage du médecin Díaz Grey, qu'il situe « *en el consultorio frente a la plaza de la ciudad*

---

<sup>214</sup> Voir Juan Carlos Onetti, *Tiempo de abrazar y cuentos de 1933 a 1950*, Jorge Ruffinelli éditeur, Montevideo, Arca, 1974.

<sup>215</sup> Un des personnages de *Tierra de nadie* est Larsen, que nous retrouvons sous le nom de Junta Larsen o Juntacadáveres dans *El astillero*, publié en 1961, et dans le roman qui porte son nom de 1964.

<sup>216</sup> Célèbre magazine bimensuel publié à Buenos Aires durant quinze ans entre 1940 et 1960.

<sup>217</sup> Le fragment porte le titre *Excursión*. Voir la chronologie établie par Sonia Mattalía dans son édition de *La vida breve, op cit.*, p. 390.

<sup>218</sup> L'inspiration pour l'écriture de *La vida breve* est racontée par Onetti dans l'entretien réalisé par Emir Rodríguez Monegal, « Conversación con Juan Carlos Onetti » dans *Revista Eco*, Bogotá, volume 20, numéro 119, mars 1970, p. 442-475, consulté sur [http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/emir\\_rodriguez\\_monegal/bibliografia/prensa/artpren/eco/eco\\_19.htm](http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/emir_rodriguez_monegal/bibliografia/prensa/artpren/eco/eco_19.htm). Nous y reviendrons dans la deuxième partie de notre travail sur la création de Santa María.

*provinciana* »<sup>219</sup>, ainsi qu'un jeune pyromane appelé « el Colorado » et le docteur Quinteros, organisateur du séjour dans la maison entre les dunes. Le premier de ces trois personnages apparaît dans tous les romans et nouvelles postérieurs situés dans la ville de Santa María. Le docteur Quinteros sera cité dans *La vida breve* (1950). Le lecteur le retrouvera en personnage clé de l'intrigue de *Dejemos hablar al viento* (1979). Toutefois, dans *La casa en la arena*, la ville où se trouve le cabinet du docteur Díaz Grey n'est pas encore nommée.

En 1949 paraît, dans la revue uruguayenne *Número* du mois de mai, un récit appelé *El señor Albano*<sup>220</sup>. Ce texte bref deviendra l'un des derniers chapitres de *La vida breve*, publié l'année suivante. Nous reviendrons sur ce chapitre, narré à la première personne par le docteur Díaz Grey, dans la deuxième partie de notre travail. La publication de *La vida breve* est passée presque inaperçue dans le milieu littéraire buenos-airien des années 1950<sup>221</sup>, pourtant, c'est une œuvre indispensable dans la poétique onettienne, car c'est dans ses pages que naît Santa María. Nous analyserons ce roman dans la deuxième partie de notre travail de recherche des mécanismes de création de la ville de fiction.

Sa fille María Isabel Onetti naît en 1951. À Montevideo, les collaborateurs de *Número* ont fondé une éphémère maison d'édition et publient une anthologie de nouvelles intitulée *Un sueño realizado y otros cuentos*, préfacée par Mario Benedetti. En 1953 il travaille pour la célèbre revue *Sur*, sous la direction de Victoria Ocampo. Dans les pages de cette revue, emblématique du milieu intellectuel argentin de l'époque, apparaît la nouvelle *El álbum*. L'histoire, située à Santa María, est narrée par Jorge Malabia, descendant d'une des familles aisées de la ville et propriétaire du journal *El Liberal*. L'année suivante, *Sur*, constituée en maison d'édition, publie un roman d'Onetti intitulé *Los adioses*, situé dans un village de montagne.

---

<sup>219</sup> Juan Carlos Onetti, *La casa en la arena* dans *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1994, p. 173.

<sup>220</sup> Le magazine littéraire *Número*, publié entre mars 1949 et août 1950 à Montevideo, réunissait Emir Rodríguez Monegal et Idea Vilariño, intellectuels uruguayens amis d'Onetti, comme directeurs de publication. Voir « El señor Albano » dans *Número*, Montevideo, année 1, numéro 2, Mai-Juin 1949, consulté sur [http://www.periodicas.edu.uy/o/Numero/pdfs/Numero\\_Ano\\_1\\_2.pdf](http://www.periodicas.edu.uy/o/Numero/pdfs/Numero_Ano_1_2.pdf).

<sup>221</sup> « La publicación de *La vida breve*, en noviembre de 1950, pasó prácticamente desapercibida en Buenos Aires. Unas pocas reseñas en los diarios dieron cuenta de la edición de Sudamericana, que demoraría más de quince años en venderse. La indiferencia de los críticos argentinos acrecentó la imagen de Onetti como escritor maldito en los círculos montevideanos », María Esther Gilio et Carlos María Domínguez, *Construcción de la noche, la vida de Juan Carlos Onetti*, Montevideo, Cal y Canto, 2009, p. 105.

En 1955, Onetti est de retour à Montevideo et travaille dans le journal *Acción*. Parallèlement, il réalise quelques travaux de traduction<sup>222</sup>. En 1956, dans la revue littéraire *Entregas de la Licorne* de Montevideo – la seconde époque du magazine *Le Cahiers de la Licorne* publiés en France par l'écrivaine et mécène uruguayenne Cristina Soca –, apparaît la nouvelle *Historia del caballero de la rosa y la virgen encinta que vino de Liliput*, située à Santa María. *El infierno tan temido*, récit des derniers mois de vie d'un journaliste d'*El Liberal* de Santa María, est publié en 1957, dans le magazine *Ficción* de Buenos Aires. La même année, son ami Luis Batlle Berres<sup>223</sup> – journaliste, fondateur du journal *Acción* de Montevideo et ancien président de la république uruguayenne – l'aide à obtenir le poste de Directeur des bibliothèques municipales de Montevideo. Onetti l'occupera jusqu'en 1975. Ce poste apporte une certaine stabilité économique à l'écrivain, qui a connu des moments de grande détresse pécuniaire<sup>224</sup>.

En 1959, la maison d'édition de l'hebdomadaire *Marcha* publie son roman *Una tumba sin nombre* dans laquelle les personnages déambulent entre Buenos Aires et Santa María. La deuxième édition sortira sous son titre définitif : *Para una tumba sin nombre*. L'année suivante, la maison d'édition Alfa de Montevideo, dans sa collection *Letras de hoy* dirigée par Angel Rama, publie *La cara de la desgracia*, nouvelle située dans un village de bord de mer, dont le nom n'est jamais évoqué. En 1961, Onetti présente sa nouvelle *Jacob y el otro* au concours littéraire organisé par le magazine *Life* en espagnol. Dans ce roman, un ex-champion de lutte et son imprésario montent leur spectacle dans la salle des fêtes Apolo de Santa María. Onetti obtiendra le deuxième prix et sa nouvelle sera publiée. Toujours en 1961, paraît son roman *El astillero* gagnant d'un prix, celui de la maison d'édition Compañía General Fabril Editora, de Buenos Aires. Onetti a raconté à son ami Emir Rodríguez Monegal avoir eu l'inspiration pour écrire *El astillero* à partir d'une visite à une entreprise navale. L'entreprise avait fait faillite mais les propriétaires avaient gardé les installations prêtes pour redémarrer l'activité, dans l'espoir de pouvoir reprendre

---

<sup>222</sup> *This Very Earth* de Erskine Caldwell, 1954 et *The Comancheros* de Paul Wellman, 1956.

<sup>223</sup> Trois ans plus tard, en 1961, Onetti lui dédie son roman *El astillero*, preuve de sa gratitude envers lui.

<sup>224</sup> Voir le récit d'Antonio Muñoz Molina dans le film documentaire *Jamás leí a Onetti*, cité *supra*. L'Espagnol raconte qu'Onetti évoquait avec ses amis des époques de pauvreté extrême, vécues avec une de ses épouses qui cachait dans son sac à main les restes de pain oubliés sur la table, lorsqu'ils étaient invités à manger chez des amis. Onetti inclue cet épisode dans son dernier roman *Cuando ya no importe*, publié en 1993, que nous commenterons dans la troisième partie de notre travail.

la production un jour. Cette genèse abrupte du roman a poussé Onetti à mettre en suspens l'écriture d'un autre roman : *Juntacadáveres* :

[...] Yo estaba escribiendo *Juntacadáveres* y la llevaba más que mediada, cuando de pronto, por unas de esas (uno puede tener sus cosas detestables), hice una visita a un astillero que existía en Buenos Aires. En realidad, eran dos: uno está en el Dock Sur, y el otro está en la ciudad de Rosario [...]. Era una empresa que había hecho el señor Du Petrie [...]. Pero te quería hablar del otro astillero, el del Dock Sur. La empresa estaba en quiebra. Allí conocí al señor de Fleitas [...] cuando lo conocí, estaba aguantando a los acreedores y los embargos, muy convencido. Fui al astillero acompañado de uno de los gerentes, uno de esos hombres que viven en el reino de su propia ilusión. – ERM: Es decir, que en Du Petrie tenías ya a Petrus, y en el señor de Fleitas tenías a alguno de los empleados de tu astillero, el de la novela. – JCO: Sí, pero hay más. Misteriosamente Du Petrie mantenía todo como si el astillero siguiera funcionando<sup>225</sup>.

Onetti continue sa vie entre une rive et l'autre du Río de la Plata. Il vit à Montevideo et se déplace souvent à Buenos Aires, où il a gardé quelques amitiés. En 1962, l'Académie de lettres de l'Uruguay lui attribue le Premio Nacional de Literatura, pour son œuvre. En 1963, la maison d'édition Alfa de Montevideo publie la nouvelle *Tan triste como ella*. Cette nouvelle est située dans un village voisin de Santa María, Villa Petrus, fondé par Jeremías Petrus, un personnage de l'univers sanmarien qui est notamment le propriétaire du chantier naval d'*El astillero*. En 1964, la maison d'édition Alfa de Montevideo publie *Juntacadáveres*. La même année, paraît le micro-nouvelle *Justo el 31* dans le numéro 1220 de *Marcha*. Celui-ci deviendra un chapitre de son roman *Dejemos hablar el viento* publié en 1979<sup>226</sup>. Une nouvelle édition d'*El pozo* est publiée en 1965 par la maison d'édition Arca de Montevideo. Cette édition comporte une étude du critique littéraire Ángel Rama.

En 1967, Onetti obtient le deuxième prix du concours Rómulo Gallegos au Venezuela, pour son roman *Juntacadáveres*<sup>227</sup>. L'écrivain péruvien Mario Vargas Llosa,

<sup>225</sup> Voir Emir Rodríguez Monegal « Conversación con Juan Carlos Onetti », consulté en ligne, *op. cit.*

<sup>226</sup> Il est pertinent de remarquer que dans cette histoire l'action se déroule à Montevideo, le nom de la ville y apparaît et dans le texte il est possible de retrouver des références claires à des bâtiments, des rues et des quartiers de la capitale uruguayenne. Or, faisant partie du roman *Dejemos hablar el viento* (1979) le nom Montevideo a été changé par Lavanda, tout en conservant les références topographiques de la ville réelle : la rue Isla de Flores, le cimetière Central, les quartiers Palermo, Punta Carretas, el Buceo. Par ailleurs, dans *Justo el 31*, les personnages se reconnaissent « originaires » de Santa María, la ville dans laquelle est située l'action de la seconde partie de *Dejemos hablar el viento*.

<sup>227</sup> L'action se déroule à Santa María, cinq ans avant les événements relatés dans *El astillero* (1961).

gagnant du concours avec son roman *La casa verde*, demande dans son discours d'acceptation des honneurs pour Onetti à qui « *l'Amérique Latine n'a pas encore donné la reconnaissance qu'il mérite* ». Cette même année, un récit intitulé *Mercado Viejo* apparaît dans le journal *Acción* de Montevideo. Ce récit deviendra le chapitre XXIV de la deuxième partie du roman *Dejemos hablar al viento* (1979), intitulé *Casi pisando*. En 1968, apparaît *La novia robada* dans le magazine vénézuélien *Papeles*. Onetti commence à jouir d'une renommée de plus en plus importante en Amérique. En 1970, la nouvelle *Matías el telegrafista* est publiée dans la revue *Macedonio* de Buenos Aires. Onetti raconte à Emir Rodríguez Monegal qu'il a commencé l'écriture d'un roman qui aura comme protagoniste Medina, le commissaire qui doit raccompagner Larsen en dehors de la ville dans *Juntacadáveres*<sup>228</sup>. En 1972, l'hebdomadaire *Marcha* réalise une enquête d'opinion, le résultat indique que Juan Carlos Onetti est considéré par ses lecteurs le meilleur narrateur uruguayen des cinquante dernières années.

Le 27 juin 1973, une dictature militaire s'installe en Uruguay. La même année, Onetti publie la nouvelle *La muerte y la niña* dans la maison d'édition Corregidor de Buenos Aires et le récit *Las mellizas* paraît dans le magazine *Crisis*, de Buenos Aires. Le mois d'octobre, Onetti voyage en Espagne, où *Cuadernos Hispanoamericanos* prépare un numéro spécial, consacré exclusivement à l'œuvre de l'Uruguayen<sup>229</sup>. C'est son premier voyage en Europe, invité par l'Instituto de Cultura Hispánica pour une série de conférences. Cette même année, *Marcha* propose un concours littéraire, la nouvelle sélectionnée par le jury sera publiée dans l'un des numéros d'été de l'hebdomadaire. Le concours est remporté par *El guardaespaldas* de Nelson Marra, qui apparaît dans le numéro 1671 de *Marcha*, le 8 février 1974. L'histoire narre les derniers jours d'un homme de main au service d'une figure haut gradée du gouvernement, sur fond de confrontation entre les guérilleros et les militaires putschistes. Un passage dévoile la relation homosexuelle et violente qu'entretiennent le garde du corps et son patron<sup>230</sup>. Une fois la nouvelle publiée, certains lecteurs croient reconnaître le récit de la mort du commissaire Morán Charquero, tué par le mouvement d'extrême gauche Tupamaros, quelques années auparavant.

---

<sup>228</sup> Voir Emir Rodríguez Monegal « Conversación con Juan Carlos Onetti », *op. cit.*

<sup>229</sup> Le numéro 292-294 des mois d'octobre et décembre de 1974.

<sup>230</sup> Voir Nelson Marra, *El guardaespaldas*, Stockholm, Nordan, 1981.

La réaction de la junte militaire est immédiate : le roman est censuré pour pornographie et l'auteur accusé de subversion. Au matin du 9 février, Carlos Quijano et Hugo Alfaro, respectivement, le directeur et le secrétaire de rédaction de *Marcha*, Nelson Marra et deux des membres du jury, Juan Carlos Onetti et Mercedes Rein, sont emprisonnés<sup>231</sup>. Le 24 février, Mercedes Rein sera sortie de prison, en raison de son état de convalescence suite à une intervention chirurgicale. Ce même jour, Onetti sera transféré dans une institution pour malades mentaux<sup>232</sup>. Quijano et Alfaro seront transférés dans un point de détention de la dictature, pour être libérés plus tard. Nelson Marra restera en prison pendant quatre ans, sous la torture, et partira à l'exil en Suède. La nouvelle de l'emprisonnement de l'écrivain et les journalistes apparaîtra dans la presse de l'Uruguay dans la section « Policiales »<sup>233</sup>.

Une mobilisation internationale se met en place afin de libérer l'écrivain arrêté par le régime. Le poète Félix Grande, directeur à l'époque de la publication *Cuadernos para el diálogo*, publie dans le numéro 126 de mars 1974, un télégramme envoyé le 15 février au président de l'Uruguay signé par une soixantaine d'écrivains et personnalités de la culture hispanique, demandant la libération d'Onetti et de ses collègues emprisonnés<sup>234</sup>. Julio Cortázar écrit un article intitulé « El pueblo Onetti » dans le numéro 128 de la même revue, où il dénonce la répression subie par les intellectuels et les journalistes sous les dictatures d'Amérique Latine. Entre temps, les militaires chargés de son emprisonnement ignorent qui est cet écrivain Onetti, en faveur duquel se manifestent toutes ces personnalités<sup>235</sup>.

---

<sup>231</sup> Le troisième membre du jury, Jorge Ruffinelli, qui se trouvait à ce moment-là au Mexique, en apprenant la nouvelle de l'emprisonnement de ses amis, y demande l'asile politique. Il publie un article dans la revue de l'Université de Veracruz où il raconte le déroulement des faits et attire l'attention sur la situation d'Onetti. Jorge Ruffinelli, « ¿Quién es Juan Carlos Onetti? », dans *La Palabra y el hombre*, Revista de la Universidad veracruzana, Xalapa, 1974, numéro 9, p. 3-8.

<sup>232</sup> Il s'agit de la clinique Dr Bernardo Etchepare de Montevideo, où Onetti sera placé par les militaires sous surveillance policière, qu'il devra payer de sa poche une fois libéré.

<sup>233</sup> «Publicación pornográfica: cinco detenidos », *El País*, Montevideo, 12 février 1974.

<sup>234</sup> Felix Grande, « Sholzhenistsin y Onetti: doble o nada », du nom du dissident soviétique auteur de *L'archipel du goulag* (1973) et le texte du télégramme envoyé avec les signatures sont publiés dans *Cuadernos para el diálogo*, Madrid, numéro 126, mars 1974, p. 57, consulté sur <http://filosofia.org/hem/dep/cpd/index.htm>

<sup>235</sup> Omar Prego Gadea, *Juan Carlos Onetti: perfil de un solitario*, Montevideo, Ed. Trilce, 1986, p. 100.

Finalement, les militaires cèdent. Au bout de trois mois de prison, d'humiliation et de torture, Onetti est libéré le 14 mai 1974<sup>236</sup>. Quelques années plus tard, dans un entretien avec Magela Prego, Onetti raconterait les vraies raisons des militaires pour le libérer. Gilio et Domínguez ont cité les affirmations de l'écrivain : « *Yo sabía el juego que estaban haciendo. ¿Por qué me tuvieron tres meses en la cárcel? Porque tres meses era el plazo que tenía la viuda del personaje del cuento (Morán Charquero) para iniciar un juicio por difamación o calumnia. Y le insistieron a esta señora y esta señora se negó terminantemente. Entonces a los tres meses me largaron...* »<sup>237</sup>.

En octobre de cette même année, Onetti voyage en Italie invité par l'Istituto Italo Latino Americano de Rome afin de recevoir le prix du meilleur roman traduit en italien, pour son roman *El astillero*<sup>238</sup>. Il se rend à Paris pour rencontrer son ami Omar Prego Gadea à qui il raconte son projet d'écrire un nouveau roman inscrit dans la « saga Santa María » ayant comme protagoniste le commissaire Medina<sup>239</sup>. De retour en Uruguay, les rumeurs d'un probable exil de l'écrivain commence à se faire entendre. Le journaliste Heber Raviolo questionne Onetti sur le sujet, dans un entretien qui paraît dans *Marcha*<sup>240</sup> :

- Se había hablado de que encarabas la posibilidad de irte del Uruguay.
- Tengo una propuesta de España. También de Venezuela. Pero no tengo nada decidido. Eso de irse tiene sus bemoles. El corte de amarras, a mi edad... Si me voy es para morirme allá, entiendo bien. Y entonces siento que me tiran, me tiran, me tiran las ganas de irme, pero me tiran también las ganas de quedarme. Llegué en el avión y el coche me trajo por toda la rambla; era un día muy hermoso, de calor y sol, una cosa tan linda... Yo venía de París: lluvia, lluvia, lluvia. No tengo nada decidido<sup>241</sup>.

Onetti considère la possibilité de s'exiler, comme d'autres intellectuels uruguayens l'ont fait, mais il hésite. En 1975, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana de

---

<sup>236</sup> Alfaro et Quijano sont libérés en même temps. Ils sont, plus précisément, autorisés à partir avec une décharge médicale, car ils étaient tous les trois dans un hôpital psychiatrique. Voir Hugo Alfaro, *Por la vereda del sol*, Montevideo, Ediciones de Brecha, 1994, p. 207.

<sup>237</sup> María Esther Gilio et Carlos María Domínguez, *Construcción de la noche*, op. cit., p. 186.

<sup>238</sup> Voir Juan Carlos Onetti, *Il cantiere*, traduit par Enrico Cicogna, Milan, Feltrinelli, 1972.

<sup>239</sup> Ce roman sera *Dejemos hablar al viento* (1979). María Esther Gilio et Carlos María Domínguez, *Construcción de la noche, la vida de Juan Carlos Onetti*, Montevideo, Cal y Canto, 2009, p. 195.

<sup>240</sup> *Marcha* sera fermé par les autorités quelques mois plus tard, son dernier numéro paraît le 22 novembre 1974.

<sup>241</sup> Heber Raviolo, « Onetti: la vuelta del narrador premiado en Italia », dans *Marcha*, Montevideo, numéro 1674, 8 novembre 1974, p. 32, consulté sur <http://biblioteca.periodicas.edu.uy/archive/files/3a2b69137177f173ec45cd9d447a70b8.jpg>

Madrid l'invite à participer à un colloque sur le baroque en architecture, au mois de mars. Il accepte et voyage dans l'idée d'y rester un mois, ou peut-être un peu plus. Le diplomate espagnol Juan Ignacio Tena Ybarra, directeur de l'institut à cette époque, intervient auprès des autorités des deux pays pour rendre possible ce voyage. Cette même année, après mûre réflexion, Onetti décide de s'installer dans la capitale espagnole. Dans un entretien de 1985 il raconte cette époque de sa vie :

[...] cuando me mandaron los *Cuadernos Hispanoamericanos*, un número dedicado a mí. Yo ni soñaba que alguien en España me hubiera leído jamás. Porque yo no tenía editorial en España. Después me pidieron que fuera a España para un congreso sobre el barroco. Y ya empezaba la marea ascendente de los salvadores de la patria. Ya estaba la categoría de los ciudadanos, los A, los B y los C. Indudablemente yo era un C sin remedio. Y cuando vine al Congreso, me ofrecieron una beca<sup>242</sup> para que me quedara en Madrid<sup>243</sup>.

Le couple Onetti-Muhr quitte donc l'Uruguay, l'écrivain n'y reviendra plus jamais, même après la chute de la dictature militaire en Uruguay, invité par les nouvelles autorités démocratiques du pays. Toujours en 1975, la maison d'édition Arca de Montevideo publie *Réquiem para Faulkner y otros artículos*, une sélection d'articles publiés dans *Marcha* et *Acción*. La deuxième édition porte le titre corrigé : *Réquiem por Faulkner y otros artículos*.

En 1976, la maison d'édition Lumen de Barcelone publie un recueil de nouvelles sous le titre *Tan triste como ella y otros cuentos*. Dans cette compilation, on trouve la nouvelle inédite *El perro tendrá su día*, située spatialement à Villa Petrus et temporellement dans un passé indéfini, à une époque où Jeremías Petrus est beaucoup plus jeune que dans *El astillero*, le roman où il fait son apparition. En 1978, *Cuadernos Hispanoamericanos*<sup>244</sup> publie *Presencia*. Ce micro-nouvelle narre un moment de la vie du protagoniste, Jorge Malabia – le même narrateur que dans *El álbum* (1953) –, obligé par les militaires qui contrôlent Santa María à vendre le journal de la ville. Malabia vit à Madrid<sup>245</sup> quand il écrit le récit des événements de la ville.

---

<sup>242</sup> Cette « bourse » dont Onetti parle est une aide économique que l'Instituto de Cultura Hispánica lui a accordé pour lui permettre de déménager en Espagne.

<sup>243</sup> Omar Prego, *Juan Carlos Onetti: perfil de un solitario*, Montevideo, Trilce, 1986, p. 108.

<sup>244</sup> Numéro 339, publié à Madrid.

<sup>245</sup> Comme Onetti à l'époque.

En 1979, Bruguera/Alfaguara publie en Espagne le roman *Dejemos hablar al viento*, qu'Onetti dédie au diplomate Juan Ignacio Tena Ybarra, en remerciement pour son aide. *Dejemos hablar al viento* reçoit le prix de la critique de la Asociación de escritores y artistas españoles. Dans ce roman, Santa María est ravagée par un incendie planifié. À cette période, Onetti reçoit des hommages et participe à des colloques et congrès en Espagne et en France, à l'université de Pau et à l'université de la Sorbonne. Il confirme sa réputation d'homme timide, récalcitrant et ennemi des hommages, avec des refus et des absences remarquées<sup>246</sup>.

En 1980, il reçoit le prix Miguel de Cervantes de Literatura (qui a été créé en 1976) pour l'ensemble de son œuvre. Il continue d'écrire et de publier des nouvelles dans la presse internationale, et des articles pour l'agence EFE ainsi que pour *El País* de Madrid et d'autres journaux et hebdomadaires espagnols. Il préfère rester à la maison et reçoit chez lui seulement quelques amis écrivains ou journalistes. Il refuse les invitations pour revenir en Uruguay. Le pays a changé, la dictature a laissé ses traces. Lui aussi a changé, c'est pourquoi il évite les retrouvailles et préfère la réclusion à la maison. Selon Dorotea Muhr, il aurait mal supporté la déception des gens qui l'ont connu, en le voyant vieux et fatigué. Il restera allongé dans son lit à fumer, à boire du whisky, à lire des romans policiers et à écrire<sup>247</sup>.

En janvier 1987, paraît dans le supplément culturel d'*El País* de Madrid le récit *Montaigne*. L'un des personnages du récit s'appelle Brausen, comme le protagoniste de *La vida breve*, le démiurge créateur de Santa María. La même année, la maison d'édition Mondadori publie le roman *Cuando entonces*, dont l'action se déroule entre la ville imaginaire de Lavanda<sup>248</sup> et Buenos Aires. En 1990, Onetti se voit accordé en Espagne le prix de la Unión Latina de littérature romane. Il ne se déplace pas pour le recevoir, il ne quitte plus son appartement. En 1991, la municipalité de Montevideo lui décerne le prix

---

<sup>246</sup> Il a été le président du Primer Congreso Internacional de Escritores de Lengua Española, célébré à Las Palmas de Gran Canaria, en 1979. Il n'a présidé aucun des actes ni participé à aucune des conférences prévues dans le programme.

<sup>247</sup> Pour avoir un aperçu des dernières années de vie de l'Uruguayen, voir le témoignage de son épouse dans le documentaire de Pablo Dotta *Jamás leí a Onetti*, Tornasol Films, 2009, consulté sur <https://www.youtube.com/watch?v=RMNzrpr4js8>

<sup>248</sup> La dénomination onettienne de Montevideo, voir *supra*.

José Enrique Rodó. Les autorités de la ville<sup>249</sup> l'invitent à venir en Uruguay, mais Onetti décline l'invitation, encore une fois.

En 1993, Alfaguara publie le roman *Cuando ya no importe*, une histoire située dans une ville appelée Monte et dans une autre appelée Santamaría, espèce de recreation de la Santa María originelle, avec des variantes que nous analyserons en détail dans la troisième partie de notre travail. Ce roman est considéré comme « *un vrai testament littéraire* » par certains spécialistes de l'œuvre de l'Uruguayen<sup>250</sup>. Nous y reviendrons afin d'analyser cette recreation de la ville qui nous occupe. En 1994, la maison d'édition Alfaguara publie *Cuentos completos*, un volume qui inclut des récits inédits comme *La araucaria* où le lecteur retrouve un curé appelé Larsen, et *Ella*, récit de fiction sur la mort d'Eva Perón (1919–1952).

Ce bref aperçu sur la chronologie de publication des œuvres d'Onetti nous montre la construction éditoriale de son œuvre. Toutefois, il ne nous montre aucunement le processus de création de son monde de fiction. Rodríguez Monegal remarquait cette difficulté en 1966 :

El procedimiento que sigue Onetti para la comunicación de su secuencia narrativa es bastante complicado; como se ve. En otros autores (Proust, por ejemplo) basta leer con paciencia y en orden de publicación, los volúmenes de *A la recherche du temps perdu* para que la obra entera adquiera sentido, los personajes se expliquen, la filosofía del tiempo y la eternidad sea evidente. En Onetti no ocurre así<sup>251</sup>.

Le poète sétois Paul Valéry écrit que « *Le vrai peintre, toute sa vie, cherche la peinture ; le vrai poète, la Poésie, etc. Car ce ne sont point des activités déterminées. Dans celles-ci, il faut créer le besoin, le but, les moyens, et jusqu'aux obstacles...* »<sup>252</sup>. Ces mots résument fidèlement la vie et l'art de notre écrivain.

---

<sup>249</sup> Le maire de Montevideo était alors Tabaré Vázquez, représentant de la gauche uruguayenne et futur président de l'Uruguay.

<sup>250</sup> Fernando Aínsa, *Confluencias en la diversidad: siete ensayos sobre la inteligencia creadora uruguaya*, Montevideo, Ediciones Trilce, 2011, p. 116.

<sup>251</sup> Emir Rodríguez Monegal, *Literatura uruguaya del medio siglo*, Montevideo, Editorial Alfa, 1966, p. 258

<sup>252</sup> Paul Valéry (1894-1945) cité par Maurice Blanchot, dans *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard Folio Essais, 1988, p.105. Blanchot analyse cette phrase de Valéry : « *Cela ne veut pas dire que le peintre fasse de la peinture avec sa vie, ni qu'il cherche la peinture dans sa vie, mais cela ne veut pas dire non plus que la vie reste intacte, lorsqu'elle devient tout entière la recherche d'une activité qui n'est sûre ni de ses buts, ni de ses moyens, qui n'est sûre que de cette incertitude et de la passion absolue qu'elle demande* ». *Ibidem*, p. 108.

Juan Carlos Onetti Borges décède le 30 mai 1994, à Madrid. Si la mort est le début de la légende, Onetti est légendaire depuis plus de trente ans. Pourtant, la légende Onetti existait bien avant en Uruguay, nourrie par son attitude distante et farouche d'homme très occupé à ménager ses propres démons<sup>253</sup>. Son amie la journaliste María Esther Gilio lui réclamait de se montrer, dans un entretien de 1965. Le dialogue entrepris est évocateur :

- Quiero al señor Onetti que está detrás del escritor Onetti.
- Eso no interesa a nadie. Y si interesa, no me importa. Cambie el rumbo.
- Usted sabe bien que interesa.
- Déjelo para el año dos mil, cuando se haga revisionismo de Onetti<sup>254</sup>.

L'an deux mille est arrivé et Onetti demeure un écrivain qui suscite l'intérêt de nombre de lecteurs, écrivains<sup>255</sup> et chercheurs partout dans le monde. La bibliographie utilisée pour l'élaboration de notre travail en est la preuve. Des travaux de recherche lui sont consacrés actuellement, dans le monde universitaire et dans des publications littéraires. Ses œuvres sont actuellement publiées et traduites dans plus d'une vingtaine de langues.

Difficile à classer dans une génération ou mouvement littéraire, Onetti a toujours exclu d'appartenir au *boom* de la littérature d'Amérique Latine. Dans les années 1980, il affirmait : « *Cuando se dio el bum yo ya había escrito mucho y era conocido. Por eso digo que no tengo nada que ver [con él]. El bum me arrastró a mí y lo hicieron los jóvenes* »<sup>256</sup>. Cette affirmation, qui peut ressembler à de la fausse modestie, n'est pourtant que la constatation des faits. Effectivement, Juan Carlos Onetti n'a pas été un pilier du

---

<sup>253</sup> Dans le sens socratique du terme, le δαίμων (daímôn) est une voix intérieure qui nous guide et nous inspire. Nous employons le terme dans toute son ambiguïté : les voix qui torturent l'esprit (les démons) et les voix du génie intérieur qui se manifestent.

<sup>254</sup> María Esther Gilio, *Estás acá para crearme: la historia de mis entrevistas con Juan Carlos Onetti*, Montevideo, Editorial Cal y Canto, 2009, p. 18.

<sup>255</sup> Pour illustrer cette affirmation nous pouvons citer Alonso Cueto, *Los vestidos de una dama*, Lima, Peisa editorial, 1987. Voir aussi Juan Carlos Orrego, *Cuentos que he querido escribir*, Medellín, Universidad Eafit, 1999. Voir aussi Juan Cruz Ruiz, *Retrato de un hombre desnudo*, Madrid, Penguin Random House, 2010. Voir l'article « Elogio de un tumbado » paru dans Julio Llamazares, *Entre perro y lobo*, Madrid, Penguin Random House, 2011. Voir aussi le livre de biographies et caricatures de Jesús Marchamalo et Damián Flores, *39 escritores y medio*, Madrid, Ediciones Siruela, 2011. Une référence plus récente est le livre *Cicatriz* de l'Espagnole Sara Mesa où nous retrouvons une allusion à Onetti, à son roman *El astillero* et au personnage de Larsen. Voir Sara Mesa, *Cicatriz*, Madrid, Anagrama, 2015.

<sup>256</sup> Juan Carlos Onetti, « La literatura de ida y vuelta », propos recueillis par Jorge Ruffinelli dans *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, numéros 292-294, octobre-décembre 1974, p.26-36, p. 35.

*boom*, comme c'est le cas de García Márquez ou Vargas Llosa, les deux Prix Nobel de Littérature, de dix-huit et vingt-sept ans leurs cadets, respectivement.

Vers la fin des années 1970, Carmen Balcells, la célèbre éditrice espagnole connue pour être l'une des responsables du *boom*, a rencontré Onetti en Uruguay pour lui proposer de devenir son agent littéraire. Ce nouveau tournant de sa vie d'écrivain a eu pour Onetti des répercussions économiques très importantes<sup>257</sup>. Néanmoins, il se méfiait de ce phénomène littéraire qu'il critiquait dans ces termes :

Si partimos de la base de que [el *bum*] es un fenómeno bien organizado por revistas y editoriales, creo que forzosamente se va a tender a prestigiar a determinados autores. [...] Se nota la facilidad con que se erige a fulano de tal como el más grande novelista de América. Y fulano de tal puede ser un desconocido, lo imponen, venden sus libros y luego lo dejan caer. La gente termina desilusionada, pero no sabe si el tipo fue malo desde el principio<sup>258</sup>.

Certains spécialistes accordent à Onetti ce détachement du *boom*, tout en replaçant son œuvre dans un contexte particulier de l'évolution de la littérature d'Amérique Latine. Nous citons à José Vila Selma dans son analyse des antécédents de ce phénomène littéraire :

[El boom] es la culminación de un proceso de larga duración, por medio del cual, a través del cual, la literatura que casi sólo podíamos llamar hispanoamericana ya se puede llamar expresión literaria hispanoamericana o, mejor aún latinoamericana, porque una de las características más acusadas es el mostrar una asimilación perfecta, hasta la consanguineidad, de toda la tradición intelectual del Occidente. Creo que ya no se puede hablar de ella como un algo separado, por lo demás singular en sus características; creo que hay que contar con esa literatura iniciada, cimentada por la generación de escritores a la que pertenece Juan Carlos Onetti<sup>259</sup>.

---

<sup>257</sup> « El salto lo promovió la agente literaria Carmen Balcells, quien por entonces gestionaba los contratos editoriales de los principales escritores que formarían el llamado "boom de la literatura latinoamericana" y había llegado hasta el departamento de [la calle] Gonzalo Ramírez [en Montevideo] para proponerle su representación. Cuando Onetti la recibió y aceptó su ofrecimiento, ignoraba que esa visita iría a cambiar la relación entre su literatura y las dificultades económicas, un precio que había elegido pagar a conciencia y sobrellevaba con resignación », María Esther Gilio et Carlos María Domínguez, *Construcción de la noche, la vida de Juan Carlos Onetti*, op. cit., p. 146 et 147.

<sup>258</sup> Juan Carlos Onetti, « La literatura de ida y vuelta », op. cit., p. 34.

<sup>259</sup> José Vila Selma « El pozo 1939 : Introito a una significación », dans *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, numéros 292-294, octobre-décembre 1974, p. 357-382, p. 357.

Évidemment, l'Uruguayen, qui avait rencontré des difficultés pour être publié, comme nous l'avons remarqué dans notre aperçu sur sa vie, s'inquiétait pour l'après-*boom*. Le fait d'être cantonné à un mouvement, rénovateur et puissant certes, mais qui pouvait s'épuiser comme une mode de consommation éphémère, le rendait circonspect :

Pasado el *bum*, los pacientes jurados de numerosos concursos idos y por venir se encontraron y se encontrarán con cientos de obras cuyos autores no tienen nada que decir y se aferran a estériles juegos de estilo, a la confusión que siempre debe aceptarse como profundidad y no incapacidad, a bobadas comparables con la poesía tipográfica, la deslumbrante y tan novedosa invención del culteranismo<sup>260</sup>.

Cette prise de position, prudente et acerbe, nous dévoile un écrivain exigeant qui craint le confort de la consécration, éternel deuxième prix dans les concours littéraires auxquels il participait. Force est de constater, dans ces affirmations, que son intention est de critiquer l'écriture confuse – qui demanderait à être interprétée comme de la profondeur pour cacher une vacuité – car elle provoque un manque de communication entre l'écrivain et les lecteurs. Dans ce même recueil de propos de l'Uruguayen, élaboré par Jorge Ruffinelli, une affirmation nous interpelle : « *Es muy curioso lo que sucede ahora con los escritores latinoamericanos [...] hay que suponer que abogan por una mayor comunicación; sin embargo, con ese absurdo abuso de las técnicas están haciendo –o hay peligro de que hagan– una literatura de incomunicación* »<sup>261</sup>. Cette conception de la littérature comme un geste communicatif de la part d'un écrivain considéré cryptique nous surprend. En même temps, elle nous anime à chercher l'invitation à communiquer dans l'œuvre de l'Uruguayen.

---

<sup>260</sup> Juan Carlos Onetti, « La literatura de ida y vuelta », *op. cit.*, p. 35.

<sup>261</sup> Juan Carlos Onetti, « La literatura de ida y vuelta », *op. cit.*, p. 32.

### 1.4.1 L'imaginaire onettien

Pour présenter l'imaginaire onettien nous nous concentrerons sur deux constituants essentiels de celui-ci : ses protagonistes et la ville de Santa María. Les premiers méritent notre attention parce qu'ils sont la pierre angulaire de la poétique onettienne. Santa María la mérite aussi parce qu'elle est le cadre de la plupart des textes d'Onetti et, particulièrement, parce que les processus de création et de destruction qui s'y produisent sont le sujet qui nous occupe dans ce travail.

#### 1.4.1.1 Le protagoniste onettien

Pourquoi parler de « pierre angulaire » pour définir les protagonistes de l'œuvre d'Onetti ? Premièrement, parce que presque tous ses protagonistes sont des hommes avec des caractéristiques physiques et morales communes qui nous permettent de les considérer comme des *alter egos* de l'écrivain. C'est pourquoi une typologie du protagoniste onettien peut être établie. Deuxièmement, parce que ces hommes ont une réflexion sur le monde qui les entoure – le monde onettien – qui pourrait nous guider dans notre ambition de sonder les profondeurs de la poétique de l'auteur.

Quelques femmes sont également protagonistes, certes, mais toujours dans des histoires racontées par un narrateur masculin ou de sexe non précisé. L'histoire de la femme suicidaire de *Tan triste como ella* est racontée par un narrateur omniscient. L'errance de Ramona « Moncha » Insurralde ou Insaurralde devenue folle, parée de sa robe de mariée dans *La novia robada*, est racontée par Díaz Grey, le médecin de Santa María. L'histoire de Rita et le bouc, mendians dans une gare de Buenos Aires, est racontée et démentie par trois personnages masculins : Díaz Grey, Tito Perotti et Jorge Malabia. La matinée de Judith, Helena et Martha qui vont au marché dans *El mercado*<sup>262</sup> ; la souffrance de l'employée rejetée par ses collègues dans *La mano*<sup>263</sup> ; la gêne de la violoniste arrivée chez Risi dans *El árbol*<sup>264</sup> ; le désarroi de María Esperanza désespérée

---

<sup>262</sup> Bref récit publié dans la *Revista de Bellas Artes*, Mexique, numéro 9, 1982.

<sup>263</sup> Juan Carlos Onetti, *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1994, p. 443.

<sup>264</sup> Publié dans *Cuadernos de Marcha*, Montevideo en 1986.

dans un parc urbain dans *Mascarada*<sup>265</sup> ; le suicide de Carmencita dans *Luna llena*<sup>266</sup>, tout cela est raconté par un narrateur masculin.

Seules deux exceptions à cette règle persistent : la micro-nouvelle *Convalecencia*<sup>267</sup> et le récit intitulé *El impostor*<sup>268</sup>, tous les deux narrés par les protagonistes féminines, narratrices homodiégétiques. *Convalecencia*, raconte le séjour d'une femme malade dans une ville côtière. Onetti réussit à y créer un ton intimiste, décrivant les sensations de la protagoniste, ainsi que ses perceptions de la nature et des gens qui l'entourent. Il faut cependant souligner que cette nouvelle a été présentée par Onetti à un concours organisé par l'hebdomadaire *Marcha*, sous le pseudonyme H.C. Ramos<sup>269</sup>. Cette brève nouvelle a gagné le premier prix mais Onetti ne l'a pas réclamé car il n'a pas voulu dévoiler son identité, cachée derrière ce pseudonyme. C'est pour quoi *Convalecencia* n'a pas été attribuée à Onetti avant sa publication dans le recueil *Cuentos completos*, en 1994. Dans l'histoire d'*El impostor* (1994), l'imposteur du titre est un faussaire de tableaux. Toutefois, ce titre ressemble à un clin d'œil, voire à l'aveu de mystification d'un écrivain, qui se glisse dans la peau d'une protagoniste féminine.

Pour parler des protagonistes onettiens nous devrions plutôt parler d'anti-héros. Ce sont des hommes sans qualités, dépourvus de grandeur morale, qui mènent une vie ordinaire, leur quotidien est frustrant, oppressif, déprimant. Aucune quête noble ne les inspire, au contraire, ils cherchent l'évasion, la fuite. Ils sont entraînés par des sentiments égoïstes et lâches, ils font rarement preuve d'altruisme. Pourtant, ils sont capables d'éprouver une complicité profonde avec d'autres personnages, frères de misère, à condition qu'il aient la même capacité de saisir le monde qui les entoure. Nous percevons ce sentiment, qui peut être généreux s'il n'est pas motivé par la peur ou la convoitise, surtout dans les œuvres de la saga de Santa María. Finalement, ils ne possèdent aucun des attributs du héros.

---

<sup>265</sup> Paru dans le magazine littéraire *Apex* de Montevideo en 1943. La description des lieux dans le bref récit rappelle le parc urbain José Enrique Rodó de Montevideo.

<sup>266</sup> Publié dans *Nueva Estafeta*, Madrid, 1983.

<sup>267</sup> Parue dans *Marcha*, en 1940 sous un pseudonyme et sous le nom de son auteur en 1994.

<sup>268</sup> Juan Carlos Onetti, *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1994, p. 473.

<sup>269</sup> Nous y voyons un jeu de mots caractéristique de l'humour onettien : H.C. Ramos peut être lu « ¡Ah, che ! ¡Cerramos ! », probablement une phrase qu'Onetti entendait chaque jeudi, quand l'édition de l'hebdomadaire devait être close et qu'il restait au pied de l'émission des épreuves d'impression. Ramón Chao, *Un posible Onetti*, op. cit., p. 142.

Ces personnages, représentés comme des narrateurs homodiégétiques, sont tous des quadragénaires en proie à des questionnements et des résignations quotidiennes<sup>270</sup>. Nous en avons déjà eu un aperçu avec le personnage Eladio Linacero, qui écrit dans une chambre miteuse la veille de fêter ses quarante ans. Juan María Brausen, le protagoniste de *La vida breve* a quarante ans également et pense que cet âge vient avec une « *resignación anticipada* »<sup>271</sup> et que « *a esta edad es cuando la vida empieza a ser una sonrisa torcida* »<sup>272</sup>. L'âge du docteur Díaz Grey nous est dévoilé par Brausen qui le décrit en ces termes : « *un borroso médico de cuarenta años, habitante lacónico y desesperanzado de una pequeña ciudad* »<sup>273</sup>. Le commissaire Medina, bras armé de la loi à Santa María, raconte que « *Brausen me puso en Santa María con unos cuarenta años de edad y ya comisario, ya jefe del Destacamento* »<sup>274</sup>. Risso, le journaliste chargé de la section des courses hippiques du journal *El Liberal* a lui aussi quarante ans quand il rencontre Gracia César dans *El infierno tan temido* (1957)<sup>275</sup>.

Sans dire que les personnages sont obsédés par l'âge, nous pouvons affirmer sans hésiter que la vieillesse, et les transformations qu'elle entraîne dans la vie de l'être humain, est un thème récurrent dans l'œuvre d'Onetti. Nous le constatons, par exemple, dans la nouvelle *Un sueño realizado* (1941). La description de la dame qui paye pour voir représentée une scène qu'elle a rêvée un jour, en est très éloquente :

La mujer tendría alrededor de cincuenta años [...] apenas envejecida pero a punto de alcanzar su edad en cualquier momento, de golpe, y quebrarse allí en silencio, desmoronarse roída por el trabajo sigiloso de los días. Y la sonrisa era mala de mirar porque uno pensaba que frente a la ignorancia que mostraba la mujer del peligro de envejecimiento y muerte repentina en cuyos bordes estaba, aquella sonrisa sabía, o, por lo menos, los descubiertos dientecillos presentían, el repugnante fracaso que los amenazaba<sup>276</sup>.

---

<sup>270</sup> Selon Luis Alfonso Díez, l'œuvre d'Onetti est peuplée de personnages remplis de « *tenebrismo espiritual y la desasosegante impavidez de los solitarios cuarentones de Onetti* ». Luis Alfonso Díez « Aproximación a Juan Carlos Onetti » dans *Revista de Occidente*, Madrid, numéro 31, 1970, 367-378, p. 376.

<sup>271</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 81.

<sup>272</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 62.

<sup>273</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 24.

<sup>274</sup> Juan Carlos Onetti, *Dejemos hablar al viento* [1979], Madrid, Punto de lectura S.L., 2008, p. 37.

<sup>275</sup> Juan Carlos Onetti, *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1994, p. 217.

<sup>276</sup> Juan Carlos Onetti, *Un sueño realizado* [1941], consulté sur <http://www.literatura.us/onetti/sueno.html>

Ce passage, présentant la vieillesse comme une menace sournoise qui guette l'être humain, nous dévoile l'effet produit sur le narrateur par cette vision d'épouvante. Il affirme avoir du mal à regarder le contraste entre l'ignorance de la femme et la connaissance, qu'il attribue à son sourire, de la déchéance inéluctable. Le thème de la vieillesse comme une décrépitude prend toute sa force dans la nouvelle *Bienvenido Bob* (1944). Au début de l'histoire, le protagoniste – anonyme, car son nom n'apparaît jamais dans la narration – subit l'opposition acharnée de la part de Bob à son mariage avec sa sœur Inés. La raison invoquée est la différence d'âge entre les deux, insupportable pour le jeune et intransigent Bob<sup>277</sup> :

Usted no se va a casar con ella porque usted es viejo y ella es joven. No sé si usted tiene treinta o cuarenta años, no importa. Pero usted es un hombre hecho, es decir deshecho, como todos los hombres a su edad cuando no son extraordinarios<sup>278</sup>.

Dans la nouvelle, dix années s'écoulent et les deux personnages se retrouvent, presque sur un plan d'égalité cette fois. Le protagoniste songe d'abord à frapper cet homme qui a détruit sa vie affective. Mais, en regardant Bob, qui a perdu de sa fraîcheur en devenant un adulte fané et rempli de frustration, il abandonne cette idée en faveur d'une vengeance plus jouissive et plus durable : « *tanta alegría y amor como diariamente le doy la bienvenida a Bob al tenebroso y maloliente mundo de los adultos* »<sup>279</sup>. Ce monde ténébreux, le contraire de la jeunesse, est inévitable. Selon Alonso Cueto, nous tenons ici une des lois implacables de la poétique onettienne : la loi de la vieillesse<sup>280</sup>. Le plaisir que procure au protagoniste la contemplation de Bob – jadis jeune et prétentieux, et qui se fait désormais appeler Roberto – est la preuve de l'importance de l'âge dans la configuration psychologique des personnages onettiens :

---

<sup>277</sup> Dans une attitude qui nous rappelle celle des jeunes qui décident d'exterminer les gens de plus de cinquante ans, car ils les considèrent déjà vieux dans *El diario de la guerra del cerdo* (1969). La raison évoquée par le narrateur est que, peut-être, « ... *los chicos matan por odio contra el viejo que van a ser* », Adolfo Bioy Casares, *El diario de la guerra del cerdo*, Buenos Aires, Emecé editores, 1997, p. 115.

<sup>278</sup> Juan Carlos Onetti, *Bienvenido Bob* [1944], consulté en ligne sur <http://www.literatura.us/onetti/bob.html>  
<sup>279</sup> *Ibidem*.

<sup>280</sup> Alonso Cueto remarque ainsi : « *Para el viejo, la juventud es un territorio perdido pero a la vez un tiempo ilusorio. En Onetti, los jóvenes, en especial los hombres jóvenes, están condenados a una ley inevitable según la cual entrarán a formar parte del mundo de los viejos...* ». Alonso Cueto, *Ley de la vejez y de la ciudad en Onetti*, Michigan, UMI, Dissertation Information Service, 1988, p. 180.

Mi odio se conservará cálido y nuevo mientras pueda seguir viviendo y escuchando a Roberto; nadie sabe de mi venganza, pero la vivo, gozosa y enfurecida, un día y otro. Hablo con él, sonrío, fumo, tomo café. Todo el tiempo pensando en Bob, en su pureza, su fe, en la audacia de sus pasados sueños. Pensando en el Bob que amaba la música, en el Bob que planeaba ennoblecer la vida de los hombres construyendo una ciudad de engeguedora belleza para cinco millones de habitantes, a lo largo de la costa del río; el Bob que no podía mentir nunca; el Bob que proclamaba la lucha de los jóvenes contra los viejos, el Bob dueño del futuro y del mundo.

Cependant, le sentiment de vieillir est une perception individuelle de chaque personnage. Díaz Grey affirme « *envejecimos velozmente en el último año* »<sup>281</sup> dans *La novia robada* (1968). Le temps est une variable fluctuante dans l'univers onettien, peu fiable, car le passage du temps est imprécis. Nous développerons certaines particularités à ce sujet dans la description de Santa María.

Les personnages ayant subi les transformations physiques propres au passage du temps ne sont pas nombreux. Certainement, ce sont tous des habitants de Santa María, car nous pouvons suivre leur évolution dans les différentes histoires. Ainsi, Jorge (parfois surnommé Jorgito) Malabia, a seize ou dix-sept ans dans *Juntacadáveres* (1964)<sup>282</sup>. À cette époque, Rita, la jeune employée de maison qui a une liaison avec Marcos Bergner dans ce même roman, est une fille de dix-huit ans, car la différence d'âge avec le narrateur Jorge Malabia est de deux ans. Nous la retrouvons « *muy envejecida pero no vieja; era una de esas mujeres que no pasarán de la madurez, que se detendrán para siempre en la asexualidad de los cuarenta años, como si éste fuera el mayor castigo que la vida se atreva a darles* » dans *Para una tumba sin nombre* (1959)<sup>283</sup>. Dans ce même roman Jorge Malabia est un jeune adulte, étudiant de Droit à Buenos Aires. Nous observons dans un premier temps que l'âge des personnages dans l'univers diégétique des deux romans évolue à l'inverse de la chronologie des deux publications : Jorgito et Rita sont plus âgés dans *Para una tumba sin nombre* (1959) que dans *Juntacadáveres* (1964), ce qui a sans doute perturbé certains lecteurs assidus de l'œuvre de l'Uruguayen. En outre,

---

<sup>281</sup> Juan Carlos Onetti, *La novia robada*, dans *Novelas cortas*, Daniel Balderston Coordinateur, Córdoba, Universidad de Poitiers-Alción Editora, 2009, p. 131.

<sup>282</sup> Juan Carlos Onetti, *Juntacadáveres*, *op. cit.*, p. 43.

<sup>283</sup> Juan Carlos Onetti, *Para una tumba sin nombre* [1959] dans *Novelas cortas*, *op. cit.*, p. 103.

les protagonistes ne sont pas seulement plus jeunes dans le second roman : la différence d'âge qui les sépare n'est plus la même !

Le seul personnage sanmarien à voir raconté l'évolution chronologique de sa vie est Juntacadáveres Larsen. Dans le roman éponyme *Juntacadáveres* (1964), le narrateur nous dévoile son parcours, avant qu'il devienne un proxénète et même avant qu'il travaille dans l'administration d'*El Liberal* le journal de la ville<sup>284</sup>. C'est-à-dire, avant sa vie dans la ville de Santa María. Nous pouvons affirmer que Larsen vient de Buenos Aires, « *una ciudad de nieblas y fantasmas* »<sup>285</sup>, car dans ce roman – et dans la plupart des romans de la saga – cette ville est la capitale du pays de notre ville de fiction.

À son retour à Santa María dans *El astillero* (1961) Larsen a vieilli. Il est décrit « *tal vez más gordo, más bajo* » que la dernière fois qu'il a été vu dans la ville, cinq ans auparavant dans le roman *Juntacadáveres* (1964). Nous reviendrons sur le personnage du comptable devenu maquereau par vocation en étudiant le roman *Juntacadáveres*, dans la deuxième partie de notre travail. Un autre personnage qui connaît une évolution physique est Angélica Inés Petrus, la fille de Jeremías Petrus. C'est une jeune femme dans *El astillero* et nous la retrouvons vieillie dans *Dejemos hablar al viento* (1979), même si son âge mental est toujours celui d'une enfant, car elle a une déficience dans son développement cognitif.

Les habitants de Santa María ont été créés avec les angoisses d'un demiurge mortel qui, par voie héréditaire, leur a transmis la honte de vieillir et la peur de la décrépitude annoncée au fil des ans. Ce legs se manifeste aussi dans les formulations de l'auteur qui fait que ses personnages restent éternellement dans l'âge immuable de la quarantaine,

---

<sup>284</sup> « *Al principio había sido aquella grosera cosa, aquel oficinista de veinte años que trataba de satisfacer un orgullo, también grosero, instintivo, con todo lo que se pudiera obtener gratis de las mujeres. Después, no se sabe cuándo, tan evidente como la pubertad, una dolencia o un vicio, segura, instalada para siempre, apareció la vocación [...]. Era todavía, también, el tiempo de las oficinas, de los empleos a cien o ciento veinte pesos, de horarios de ocho horas, de su letra redonda, clara, pareja, extendiéndose azul, dócil, espontáneamente engañosa sobre Diarios y Mayores, construyendo la sensible inutilidad de las columnas del Centro Corrientes [...]. Estaba entonces empleado en una editorial de revistas y vivía en una pensión del centro, con una mujer mayor que él, una mujer que estaba engordando [...]. Humillado, sin odiarla, Junta joven recibía en los primeros días del mes los trescientos pesos que ella cobraba como maestra en una escuela [...]. Entonces conoció a María Bonita y estuvo seguro de que la realización de los ideales depende del grado de renunciamento de que seamos capaces; esta seguridad se transformó luego en dogma y no habría de abandonarlo durante el resto de su vida », Juan Carlos Onetti, *Juntacadáveres*, op. cit., p.136-141. N.B. : María Bonita est une des prostituées de la maison close gérée par Larsen dans *Juntacadáveres*.*

<sup>285</sup> C'est-à-dire, avant sa vie dans la ville de Santa María. Nous pouvons affirmer que Larsen vient de Buenos Aires parce que c'est la capitale du pays dans lequel se situe la ville de province. *Ibidem*, p. 136.

un moment charnière de la vie. C'est le moment de l'abandon de la jeunesse et les personnages laissent entrevoir leur crainte, plus que de la vieillesse, de la fin des promesses d'un futur brillant que la *vie devant soi* permet d'augurer. Ils savent que le temps ne reviendra pas et les frustrations s'installeront comme l'évidence de l'échec.

Le protagoniste onettien type a un physique passe-partout. Il n'a pas de particularité qui pourrait le distinguer dans une foule. Le médecin Díaz Grey est blond, porte des lunettes et a « *un cuerpo pequeño como el mío [de Brausen]* »<sup>286</sup>, il a des rhumatismes qui reviennent chaque année<sup>287</sup> et lui imposent un léger boitement qu'il accompagne à l'aide d'une canne. Juan María Brausen porte la moustache<sup>288</sup> dans *La vida breve*, le seul roman dont il est protagoniste. D'autres personnages ou protagonistes extra-diégétiques présentent des particularités physiques plus marquantes. Par exemple, Junta Larsen est « petit et gros », avec un profil déterminé par son nez aquilin et « *los ojos salientes y la boca, las mejillas azulosas y colgantes* »<sup>289</sup>. Le directeur de rédaction du journal *El Liberal* « el viejo Lanza » porte une moustache « grise, clairsemée et écrasée »<sup>290</sup>, a des difficultés à marcher et parle avec l'accent espagnol en raison de ses origines ibériques.

Les métiers des protagonistes des histoires d'Onetti sont variés. Si leur profession n'est donc pas particulièrement significative, ce qui compte c'est qu'ils sont malheureux ou malhonnêtes dans tout ce qu'ils font. Eladio Linacero travaille dans un journal et il affirme que « *El trabajo me parece una estupidez odiosa a la que es difícil escapar* »<sup>291</sup>. Juan María Brausen, perd son emploi dans une agence de publicité dans laquelle il se sent sous-estimé dans *La vida breve*. Le docteur Díaz Grey a connu pour sa part des démêlés avec la justice pour trafiquer avec de la morphine : « *¿Nunca le dijo Quinteros que caí preso por culpa de él?* »<sup>292</sup>. Medina a été peintre, dessinateur dans une agence de publicité, commissaire, enseignant, infirmier et il s'est même fait passer pour un médecin<sup>293</sup>. Dans *Dejemos hablar al viento* nous assistons au récit de son évasion de Santa María. Il avait pour mission d'emprisonner un contrebandier notoire de la région,

<sup>286</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve* [1950], Madrid, Anaya, Sonia Mattalía éd., 1994, p. 24.

<sup>287</sup> Juan Carlos Onetti, *Juntacadáveres*, [1964] *op. cit.*, p. 68.

<sup>288</sup> *Ibidem*, p. 64.

<sup>289</sup> Juan Carlos Onetti, *Juntacadáveres*, [1964] *op. cit.*, p. 15.

<sup>290</sup> *Ibidem*, p.65.

<sup>291</sup> Juan Carlos Onetti, *El pozo*, [1939] *op. cit.*, p. 52.

<sup>292</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, [1950] *op. cit.*, p. 122.

<sup>293</sup> Hugo Verani, « Onetti y el palimpsesto de la memoria », dans *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (1986), Francfort-sur-le-Main, Vervuert, 1989, p. 729.

el Pibe Manfredo, et il finit par s'échapper avec lui dans une barque, fuyant la ville qu'il devait protéger<sup>294</sup>. Le seul qui pourrait échapper à cette fatalité est Risso, le journaliste d'*El infierno tan temido* (1957), qui ne manifeste à aucun moment un dégoût de son métier de chroniqueur des courses hippiques de la région, dans *El Liberal*.

### 1.4.1.2 Santa María

Après avoir donné un aperçu des constantes qui caractérisent la figure du protagoniste dans l'œuvre d'Onetti, nous allons maintenant entrer dans son espace littéraire : le monde de Santa María. Avant d'analyser les processus de création de la ville et de la région qui l'entoure, dans la deuxième partie de notre travail, une brève description des lieux s'impose. Pour ce faire, nous glanerons des informations sur les caractéristiques physiques et humaines de la ville, tout au long des œuvres qui composent notre corpus d'analyse.

Au fil des récits, le lecteur apprend que Santa María est une ville de province d'un pays situé en Amérique du Sud. Dans *Jacob y el otro* (1961), nous connaissons le déplacement réalisé par les protagonistes : « *Orsini y el gigante habían entrado al continente por Colombia y ahora bajaban de Perú, Ecuador y Bolivia* »<sup>295</sup>. La capitale de ce pays jamais nommé s'appelle Buenos Aires. Il est possible de retrouver des références urbaines de la Buenos Aires réelle, dans le roman *Para una tumba sin nombre* (1959), notamment : les gares ferroviaires Constitución et Retiro<sup>296</sup>, la rivière Riachuelo<sup>297</sup>, le quartier populaire Villa Ortúzar. Lavanda est une autre ville importante, en tant que toile de fond du roman *Dejemos hablar al viento*, et de par ses caractéristiques urbaines et démographiques. Déjà évoquée dans ce premier chapitre, Lavanda est une ville à forte référencialité toponymique avec la capitale de l'Uruguay, Montevideo. Elle est la seule ville sur laquelle Onetti se prononce dans un entretien avec Emir Rodríguez Monegal,

---

<sup>294</sup> Juan Carlos Onetti, *Dejemos hablar al viento* [1979], *op. cit.*, p. 152.

<sup>295</sup> Juan Carlos Onetti, *Jacob y el otro* dans *Novelas cortas*, *op. cit.* p. 191.

<sup>296</sup> Gares ferroviaires de la capitale argentine situées près du port sur le Río de la Plata. Retiro est le point de départ des transports en direction du Nord.

<sup>297</sup> « *en el sur de la ciudad, cerca del olor a curtiembre del Riachuelo* », Juan Carlos Onetti, *Novelas cortas*, *op. cit.*, p. 106.

affirmant qu'il s'agit effectivement de Montevideo<sup>298</sup>. Toutefois, quelques incohérences viennent contredire ces précisions.

Dans *Dejemos hablar al viento* (1979), le docteur Díaz Grey, en s'adressant à Medina, dit : « *Usted estaba en la Capital pero tuvo que volver enseguida* »<sup>299</sup>. Or, Medina rentre à Santa María après un séjour dans Lavanda (Montevideo), une ville arrosée par « *un río que llamaban mar* »<sup>300</sup>, pas dans la ville de Buenos Aires, ce qui tendrait à situer Santa María en Uruguay, et non en Argentine. Par contre, la ville de Montevideo apparaît dans les pages de la nouvelle *El infierno tan temido* (1957). En effet, Risso, le protagoniste suicidaire, reçoit des photographies troublantes de son ex-épouse depuis Lima, Santiago, Buenos Aires, la baie de Tous les Saints, au Brésil, et Montevideo. Par ailleurs, le commissaire Medina, dans *Dejemos hablar al viento*, parle de Santa María située « *del otro lado, de Lavanda, río por medio* »<sup>301</sup>. En conséquence, que se soit le Río de Plata ou le fleuve Uruguay, si Lavanda est Montevideo, Santa María se trouverait donc sur le territoire argentin.

Une ville appelée Monte est le lieu d'origine de Carr, le protagoniste de *Cuando ya no importe* (1993). À ce propos, l'édition critique coordonnée par Daniel Balderston, que nous avons consulté, nous renseigne sur le manuscrit du roman, dans lequel toutes les apparitions manuscrites du mot « Montevideo » ont été remplacées par « Monte »<sup>302</sup>. Ainsi, si on observe une certaine cohérence globale qui tend à faire penser que Lavanda, comme l'admet l'auteur, est inspirée de Montevideo, il n'en demeure pas moins que ce lieu fictionnel connaît une certaine variabilité, pour ne pas parler d'instabilité, quant au référent extratextuel auquel il est associé.

D'autres villes ou villages font partie de l'univers sanmarien, formant la région d'influence de Santa María<sup>303</sup>, axe géographique de cet univers. La plupart de ces localités

---

<sup>298</sup> En parlant de Medina qui fuit Santa María pour aller vivre à Lavanda (voir *supra*), Onetti déclare : « *ese hombre se va de Santa María y se viene a Montevideo. Es un poco como lo que me pasó a mí, cuando volví de Buenos Aires a Montevideo, después de tantos años. [...] ERM: ¿En la novela se identifica como Montevideo? / JCO: Se reconoce que es Montevideo, se puede declarar que es Montevideo* », Emir Rodríguez Monegal, « Conversaciones con Onetti », *op. cit.*

<sup>299</sup> Juan Carlos Onetti, *Dejemos hablar al viento* [1979], *op. cit.*, p. 52.

<sup>300</sup> Référence au Río de la Plata employée en Uruguay en raison de ses caractéristiques de salinité, de flore et de faune et de ses régimes de marées. Juan Carlos Onetti, *Dejemos hablar al viento*, *op. cit.* p. 59.

<sup>301</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>302</sup> Juan Carlos Onetti, *Cuando ya no importe* [1993] dans *Novelas cortas*, *op. cit.*, p. 347.

<sup>303</sup> Suivant l'expression utilisée par Larsen « *...cualquier puerto comprendido en nuestra zona de influencia* », Juan Carlos Onetti, *El astillero* [1961], Madrid, Punto de lectura S.L, 2008, p. 286.

sont situées au bord du même fleuve ou rivière sans nom qui coule devant Santa María. Ce « río » fait partie de la vie de la ville, avec sa promenade côtière appelée « rambla » et son « Club de Remo » de Santa María. Sur ses flots surnage l'îlot Latorre. Dans cette île ou îlot (les dénominations varient au long des récits) proche du port de Santa María se trouve une maison seigneuriale, convoitée par Jeremías Petrus dans *El astillero*. Il est également la base d'opérations du contrebandier Pibe Manfredo, dans *Dejemos hablar al viento* (1979)<sup>304</sup>. Cette île est entourée de mystère, comme un territoire incertain qui frôle la ville :

La isla de Latorre siempre conservó su misterio y no seré yo quien lo estropee. Si alguna vez existió un fundador y propietario, los mismos viejos que dicen haber vivido aquella gran inundación que bajó desde Brasil coinciden en sus visiones. Latorre era o había sido obeso, blancuzco, amadamado, tímido y bondadoso<sup>305</sup>.

Les emplacements géographiques des villes et villages de la région seront décrits par rapport à la situation de la ville sur le « río », en amont ou en aval. Ainsi, en aval se trouve Enduro, un petit village assez misérable, parsemé de « casuchas » habitées par les employés d'une usine de conserves. Plus loin se trouve un village appelé Míguez : « *más abajo de Enduro, donde entra la costa* »<sup>306</sup>. Puerto Astillero, situé sur la même rivière, est un port que l'on peut deviner très actif lorsque le chantier naval de Petrus fonctionnait. À l'époque de l'arrivée de Larsen – pour assurer la gestion du chantier – le port est en décadence : « *Puerto Astillero era ahora sólo un lugar de escala, y de los de menor movimiento, en los recorridos de las lanchas. Las fábricas más próximas –las de conservas de pescado– estaban bastante al sur, entre Santa María y Enduro* »<sup>307</sup>. Dans ce village portuaire se trouve l'auberge de Belgrano, où Larsen loue une chambre pendant son séjour, et le taudis El Chamamé, un hangar construit avec des taules à « *unas cinco o seis cuadras del astillero* »<sup>308</sup>. Un écriteau sur lequel on peut lire « *Prohibido el uso y porte de armas* » nous dresse un portrait de la clientèle de l'établissement.

---

<sup>304</sup> « *compró [...] la isla Latorre para trabajar más cómodo* », Juan Carlos Onetti, *Dejemos hablar al viento*, *op. cit.* p. 155.

<sup>305</sup> Juan Carlos Onetti, *Cuando ya no importe* [1993], Madrid, Punto de lectura S.L, 2008, p.156.

<sup>306</sup> Juan Carlos Onetti, *El astillero*, *op. cit.*, p. 95. Cette précision, « *donde entra la costa* », nous donne une piste pour assumer que ce « río », terme polyvalent en Espagnol, est un fleuve. Néanmoins, nous préférons la dénomination « rivière » pour éviter toute confusion basée sur des informations imprécises.

<sup>307</sup> Juan Carlos Onetti, *El astillero*, *op. cit.*, p. 165.

<sup>308</sup> Juan Carlos Onetti, *El astillero*, *op. cit.*, p. 162.

Villa Petrus est une station balnéaire, un lieu de villégiature pour les nantis de Santa María. Ses origines sont narrées dans la nouvelle *El perro tendrá su día* (1975) : « *la playa sucia que muchos años después, convertida en balneario, poblada de chalets y comercios, llevaría su nombre [Jeremías Petrus], ayudaría en parte ínfima a cumplir su ambición* »<sup>309</sup>. En amont de la rivière se trouve El Rosario, la ville originaire de Juntacadáveres Larsen – et le lieu de son décès également<sup>310</sup> – et où se trouve la prison qui reçoit « *el degollador de Enduro* »<sup>311</sup>. Cette ville est entourée de l'odeur de ses tanneries<sup>312</sup>. Plus au nord, dans la même direction, se trouve une ville appelée Salto qui donnerait lieu à la province, si on croit ce que le narrateur avance dans *Matías el telegrafista* (1970), quand le protagoniste affirme venir de « *Pujato [...] en Santa María, departamento de Salto* »<sup>313</sup>.

Une ville appelée Mercedes se trouve également sur la rivière qui baigne Santa María : « *Larsen bajó hasta Mercedes, dos puertos hacia el sur* »<sup>314</sup>. Nous remarquons l'absence d'oronymes dans la région de Santa María. Il n'existe pas de « Lomas de Santa María », « Cerros del Rosario » ou « Valle de Enduro », pourtant des dénominations assez fréquentes dans la toponymie du Río de la Plata. La raison se trouve, peut-être, dans le fait que le paysage décrit au long de la saga ne présente pas d'accident topographique remarquable. Aucun pic, ravin ou grotte n'est évoqué dans les récits situés dans notre ville. Le paysage est toujours décrit plat et irrigué par la rivière sans nom qui coule devant la ville.

Cette géographie semble favoriser la fertilité des champs autour de la Colonia de los suizos, village prospère grâce à son agriculture<sup>315</sup>. Cette Colonia a été fondée par des « gringos » et ses habitants sont les descendants de cette migration. L'influence

---

<sup>309</sup> Juan Carlos Onetti, *Cuentos Completos*, Madrid, Alfaguara, 1994, p. 407.

<sup>310</sup> « *Murió de pulmonía en El Rosario antes de que terminara la semana...* » Juan Carlos Onetti, *El astillero*, *op. cit.*, p. 228.

<sup>311</sup> Juan Carlos Onetti, *Dejemos hablar al viento*, *op. cit.*, p. 247.

<sup>312</sup> « *...las orillas del hedor a curtiembres que encierca a El Rosario* », Juan Carlos Onetti, *Dejemos hablar al viento*, *op. cit.*, p. 249.

<sup>313</sup> Juan Carlos Onetti, *Cuentos completos*, *op. cit.*, p. 343.

<sup>314</sup> Juan Carlos Onetti, *El astillero*, *op. cit.*, p. 59.

<sup>315</sup> En plus de la production de céréales, la Colonia produit du vin : « *Por el camino de Soria, junto a los viñedos, por la carretera cuidada de la Colonia* », Juan Carlos Onetti, *Juntacadáveres*, [1964] *op. cit.*, p. 16. Sa prospérité est décrite ainsi : « *En la colonia [...] calles asfaltadas y limpias, de casas blancas con tejas, con diminutas ventanas en el piso superior, defendidas y nunca abiertas; pasó del centro de la Colonia a los caminos de las granjas* », *Ibidem*, p. 27.

économique de cette population sur la ville de Santa María est très forte. Dans la nouvelle *La muerte y la niña* (1973), Díaz Grey la décrit ainsi :

Y después, para Santa María y para mí el desconcierto. No se sabe, ni importa, cuántos meses o arias pasaron –ayudados, empujados sin piedad para ellos mismos ni para nadie– hasta que las rubias, severas ratas desembarcadas con menos esperanza que rabia suicida, fueran ricas y engordadas, dominaran la ciudad fundada por Nuestro Señor Brausen sin necesidad de demostrarlo<sup>316</sup>.

Il est établi que Santa María est une ville située en Amérique Latine. À partir de cette constatation et des descriptions que nous retrouvons dans les récits de la saga, nous pouvons supposer que l'organisation urbaine de la ville correspond à un plan urbain colonial. Ce plan d'aménagement appelé plan hippodamien<sup>317</sup>, en damier, en échiquier ou quadrillé est le modèle urbain des villes fondées en Amérique durant la conquête espagnole du continent. Caractérisé par des rues rectilignes et larges qui se croisaient à angle droit, le plan en damier traduit la volonté des fondateurs d'une ville de l'organiser rationnellement en se basant sur le *cardo maximus* (la voie d'axe nord-sud) et le *decumanus* (la voie d'axe est-ouest), les deux voies les plus importantes d'une ville ou camps romain.

Avec un tel plan, il est en théorie possible de calculer la distance entre deux blocs de maisons. De cette organisation naît le concept de *cuadra* employé quotidiennement pour mesurer les distances de déplacement dans les villes d'Amérique Latine. Ainsi, retrouvons-nous un dialogue entre un employé de pompes funèbres et Barrientos où il est question d'une distance de « diez cuabras »<sup>318</sup> et la fille de Petrus, María Angélica Petrus, se promenant dans la ville et « tocándose la nariz, cada media cuadra lívida »<sup>319</sup>.

Par ailleurs, ce plan colonial correspond à la distribution des bâtiments autour de la place de Santa María. Selon le géographe Jean Tricart, dans cette organisation urbaine « les cuabras uniformes [sont] orientées en fonction des côtés de la place centrale

---

<sup>316</sup> Juan Carlos Onetti, *La muerte y la niña*, [1973] dans *Novelas cortas, op. cit.*, p. 260.

<sup>317</sup> En référence à Hippodamos de Milet, architecte grec considéré comme l'un des pères de l'urbanisme.

<sup>318</sup> Juan Carlos Onetti, *Para una tumba sin nombre*, [1959] dans *Novelas cortas, op. cit.*, p. 88.

<sup>319</sup> Juan Carlos Onetti, *Juntacadáveres* [19654] dans *Novelas y relatos*, Buenos Aires, Biblioteca Ayacucho, 1956, p. 164.

(*plaza mayor, plaza de armas, plaza matriz, etc.*) »<sup>320</sup>. Cette distribution correspond à la description que nous retrouvons dans les pages de *Juntacadáveres* (1964) où la « plaza del Fundador » représente le cœur de la ville. Toujours selon Jean Tricart, il s'agit d'une caractéristique « *du milieu urbain latino-américain* ». Le géographe remarque en particulier :

Le rôle exceptionnel, dans le plan et dans la vie urbaine, de cette place centrale, déjà apparent en Espagne et au Portugal, mais encore accentué. L'église principale, les bâtiments administratifs essentiels la bordent toujours (siège du gouvernement, mairie, etc.). Une ville qui ne possède pas une place centrale carrée de ce type, comme Tacna (Pérou), n'est pas une vraie ville et ne peut prétendre à un prestige municipal complet<sup>321</sup>.

Santa María est, donc, une vraie ville du point de vue de son urbanisme. Dans un entretien de 1973, Jorge Ruffinelli demande à Onetti s'il a déjà dessiné un plan de Santa María. Onetti répond : « *No... Una vez mi hijo<sup>322</sup> hizo un mapa hipotético de Santa María, que me ayudó para mover los personajes para no equivocarme, para no repetir las calles... Después perdí el mapa y siguió Santa María de cualquier manera* »<sup>323</sup>. L'écrivain confère ici une volonté à la ville qui décide de « poursuivre de n'importe quelle manière ». Pourtant, dans les romans de la saga, les rues de Santa María ne portent pas de nom. Les points de la ville sont définis par rapport à la place ou la rivière.

En dehors de la ville, les déplacements des personnes et des marchandises entre Santa María et les villages de la région sont brefs et fréquents. Un réseau routier traverse le paysage de la campagne sanmarienne. Il est décrit par le narrateur de *Dejemos hablar al viento* :

Medina conducía por los altibajos de la carretera angosta, gris, intensa en todos los paisajes que atravesaba, poblada escasamente por enormes camiones estremecidos, por carros bamboleantes, por sulkys con caballitos trotones. El coche se alejaba de la frescura del río e iba

---

<sup>320</sup> Jean Tricart, « Quelques caractéristiques générales des villes latino-américaines » dans *Caravelle*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, numéro 3, 1964, *Actes du colloque sur le problème des capitales en Amérique latine*, p. 36-59, p. 37.

<sup>321</sup> *Ibidem*, p. 37 et 38.

<sup>322</sup> Jorge Onetti (1931–1998) avait quarante-deux ans lorsque cet entretien a été réalisé.

<sup>323</sup> Jorge Ruffinelli publiera cet entretien sous le titre « Las fuentes de la nostalgia » dans *Crisis*, Buenos Aires, numéro 10, février 1974, p. 52.

avanzando entre alambrados tensos, entre campos secos, entre vacas  
lejanas, flacas e inmóviles<sup>324</sup>.

L'autre réseau de transport de la région est la rivière, voie de communication très empruntée. Les barcasses qui la sillonnent quotidiennement ramènent des voyageurs et des marchandises à la ville. Puerto Astillero, par exemple, se trouve à quarante minutes de Santa María en barque : « *la última lancha de la carrera pasaba hacia el sur por Puerto Astillero a las dieciséis y veinte y llegaba a Santa María cerca de las cinco* »<sup>325</sup>. Le trajet fluvial entre Enduro et la ville dure vingt minutes, mais il est possible de le faire en train également, comme Larsen lorsqu'il débarque avec María Bonita, Irene et Nelly, pour installer la maison close de *Juntacadáveres*. Dans *Dejemos hablar al viento*, Medina affirme qu'il a pris l'avion pour arriver dans la ville en apprenant la mort de Frieda. Cependant, aucune mention d'un aéroport n'est faite dans les récits de la saga. Près du port se trouve le bâtiment rouge abritant la douane de Santa María. Des améliorations dans le réseau de transport de la province sont prévues, si l'on croit Jorgito Malabia dans *El álbum* en parlant de son père<sup>326</sup> – propriétaire et éditorialiste d'*El Liberal* – en train d'écrire en ce moment « *un editorial sobre “¿Necesitamos importar trigo?” (Las hasta ayer tradicionalmente tierras feraces de Santa María) o sobre “Valiosa contribución a los transportes provinciales” (La labor progresiva emprendida en forma decidida por nuestra comuna)* »<sup>327</sup>.

Medina recommande à Larsen de prendre un bus pour venir le rejoindre : « *tiene el ómnibus “B” que lo deja en el costado de la plaza, frente a la Jefatura* »<sup>328</sup>. Pour se déplacer dans la ville, il y a également un service de taxi auquel Moncha Insaurralde fait appel presque quotidiennement, pour se rendre à son mariage avec Marcos Bergner, mort six mois auparavant, dans *La novia robada* (1968). Ces moyens de transport nous renseignent sur la taille de la ville, car le transport urbain est la preuve d'un développement démographique et économique important. Santa María n'est pas un village, certainement

---

<sup>324</sup> Juan Carlos Onetti, *Dejemos hablar al viento*, *op. cit.*, p. 248. Précisons qu'un sulky est une voiture hippomobile légère, à deux roues et avec un seul siège, utilisé pour le transport rapide ou les courses hippiques.

<sup>325</sup> Juan Carlos Onetti, *El astillero*, *op. cit.*, p. 92.

<sup>326</sup> Dont nous ignorons le prénom.

<sup>327</sup> Voir Juan Carlos Onetti, *El álbum* [1953], consulté sur <http://www.literatura.us/onetti/elalbum.html>

<sup>328</sup> Voir Juan Carlos Onetti, *El astillero*, *op. cit.*, p. 209.

pas la capitale de la province non plus, mais une ville de taille considérable par rapport au développement urbain de la région, à l'époque de sa création.

L'unité monétaire dans le monde de Santa María est le peso. Ce nom, porté par plusieurs monnaies de cours légal dans plusieurs pays d'Amérique du Sud au cours du XX<sup>e</sup> siècle<sup>329</sup>, a connu des changements de dénomination en Argentine et en Uruguay. Appelé peso Moneda Nacional entre 1881 et 1969 en Argentine, il fut remplacé par le peso Ley entre 1970 et 1983 et ensuite par le peso Argentino, remplacé en 1985 par l'austral. La monnaie en cours actuellement dans le pays est le peso. En Uruguay, le peso est la monnaie en cours depuis la création du Banco de la República del Uruguay en 1896. Il a changé sa dénomination pour Nuevo peso dans les années 1980 à cause d'une dévaluation, mais sa dénomination dans le langage courant est restée inchangée<sup>330</sup>. Dans *Jacob y el otro* (1961), le prince Orsini lance un défi pour un pari de cinq cents pesos ; dans *Historia del caballero de la rosa y de la virgen encinta que vino de Liliput* (1956) il est question de cinquante pesos payés par le personnage éponyme au notaire ; dans *El álbum* (1953), Jorgito Malabia paye trois cents pesos pour récupérer la malle de Carmen Méndez abandonnée à l'accueil de l'hôtel Plaza ; dans *Para una tumba sin nombre* (1959), Rita mendie quelques pesos afin d'acheter le billet de train pour aller chez une tante imaginaire.

Néanmoins, dans *Dejemos hablar al viento* (1979), le docteur Díaz Grey raconte avoir été payé en roupies et le commissaire Medina trouve dans un tiroir une devise qui ne saurait être mise en circulation qu'à Santa María : « *abrió el cajón, casi lleno de brausens de diez, veinte y cien* »<sup>331</sup>.

Le climat tempéré de Santa María nous renseigne sur la latitude de la ville. Ce climat ressemble à celui du bassin du Río de la Plata, les pluies sont fréquentes sur la

---

<sup>329</sup> En remplacement du réal colonial, le peso a été monnaie à cours légal en Bolivie, entre 1963 et 1988, en Costa Rica, entre 1821 et 1896, au Salvador entre 1877 et 1919, au Guatemala, jusqu'en 1925, en Honduras entre 1862 et 1931, au Nicaragua, entre 1878 et 1912, au Paraguay, entre 1856 et 1944, à Puerto Rico, entre 1812 et 1898, au Venezuela, entre 1821 et 1871, en Équateur jusqu'en 1884.

<sup>330</sup> Voir le site de numismatique uruguayenne *Monedas del Uruguay* consultable sur <http://www.monedasuruguay.com/doc/doc/1950/9930225.htm>

<sup>331</sup> Juan Carlos Onetti, *Dejemos hablar al viento*, *op. cit.*, p. 294. Le lien avec Brausen, le nom du fondateur – comme l'indique l'inscription au pied de sa statue sur une place de la ville – nous renvoie à la dénomination de monnaies en l'honneur d'un héros national, par exemple, le bolivar, monnaie en cours au Venezuela. Le bolivar est créé en 1879, avec la nouvelle Loi des Monnaies qui définit la qualité, le poids et la réglementation de la fabrication de la monnaie dans ce pays. Elle déclare unité monétaire le « peso fuerte » ou « venezolano de oro » et donne le nom de bolivar à la pièce d'or de 20 venezolanos. À partir de cette loi, les futures monnaies d'or et d'argent doivent porter l'effigie du Libertador Simon Bolivar.

ville, ainsi que le ciel gris. Aucun épisode d'intempéries n'est décrit dans les pages de la saga, à l'exception de la grêle évoquée dans *Historia del caballero de la rosa y de la virgen encinta que vino de Liliput* (1956). Toutefois, dans un bref récit intitulé *Nuestra señora*, publié en 2004 dans un recueil incluant des textes inédits, le narrateur raconte que de la neige est tombée sur Santa María en deux occasions : « *en el año 90, y una débil muestra organizada, tan linda de ver y arrojar a sufrir, en el 24* »<sup>332</sup>. Ce bref récit raconte l'émotion ressentie par les jeunes Sanmariens face à l'expérience de la neige, si forte qu'ils décident qu'il y a en eu, contre l'avis de l'observatoire météorologique : « *No tuvimos nieve, quedó establecido por el observatorio, por los que saben y por los que tienen atrás viajes y años. Cellisca, aguanieve, confusión, no admitieron más. Pero las chicas y los chicos de Santa María vieron, puede discutirse, los copos blancos y moribundos que caían y blanqueaban* »<sup>333</sup>.

Cependant, il peut faire un froid polaire, selon la dame qui rédige les chroniques des potins mondains du journal de la ville<sup>334</sup>. Il peut, également, faire très chaud, au point que l'air devient étouffant comme pendant l'été de la mort de Rita dans *Para una tumba sin nombre* (1959). Ce climat et l'effet de la rivière sont propices à la production de céréales, exportées par trains, bateaux et camions, et Santa María importe d'ailleurs des oranges venues du nord par la voie fluviale<sup>335</sup>.

La végétation de la région est composée de platanes, eucalyptus, épines de Jérusalem<sup>336</sup>, lilas de Perse<sup>337</sup>, sapins et de roses. Ces arbres surplombent les deux places de la ville : la « *Plaza Vieja* » appelée aussi « *Plaza Brausen, circular o Plaza del Fundador* » et la « *Plaza Nueva* ». Sur la Plaza Vieja se trouve la prison de la ville : « *la cárcel de Santa María, a la que todos los habitantes de la ciudad mayores de treinta continuamos llamando el Destacamento* »<sup>338</sup>, « *ocupa un cuarto de manzana en el costado norte de la Plaza Vieja* »<sup>339</sup>. L'église de la ville, dans laquelle va se recueillir le champion de lutte Jacob Van

---

<sup>332</sup> Juan Carlos Onetti, *Nuestra señora* dans *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 2004, p. 34.

<sup>333</sup> *Ibidem*.

<sup>334</sup> « *Hace un frío de polo afuera* », Juan Carlos Onetti, *El infierno tan temido*, consulté en ligne sur <http://www.literatura.us/onetti/infierno.html>

<sup>335</sup> « *naranjas cosechadas al norte y en las islas* », Juan Carlos Onetti, *Juntacadáveres*, *op. cit.*, p.184.

<sup>336</sup> Dans le jardin de la maison de la protagoniste de *Tan triste como ella* [1963], notamment.

<sup>337</sup> La fille du titre porte un bouquet de ces fleurs dans *Historia del caballero de la rosa y de la virgen encinta que vino de Liliput* [1956].

<sup>338</sup> Juan Carlos Onetti, *El astillero*, *op. cit.*, p. 193.

<sup>339</sup> *Ibidem*, p. 194.

Oppen, à la recherche de la rédemption et la paix, se trouve également sur cette place, ainsi que deux bars, le Plaza qui est aussi un hôtel, la brasserie et restaurant Berna et le bar Universal. Dans *Dejemos hablar al viento* (1979) nous apprenons que le très célèbre bar du Plaza n'existe plus, il est devenu un restaurant italien appartenant à Aldo Campisciano : « *Medina fue atravesando los vestigios del Plaza, infectos ahora por el olor generoso de la cocina italiana* »<sup>340</sup>. Ce changement est une preuve de l'adaptation de l'offre gastronomique au goût des habitants de la ville, et du dynamisme de l'économie sanmarienne.

Un autre restaurant, dont l'emplacement n'est pas précisé, s'appelle le Baviera, où vont manger les journalistes Lanza et Risso dans *El infierno tan temido* (1957). Les Sanmariens disposent, en plus des bars et restaurants, d'un club social, le « Club Progreso ». Cet espace, réservé aux associés, reçoit l'élite de la société de la ville. Des parties de poker plus ou moins clandestines se jouent quotidiennement dans ce lieu<sup>341</sup>. Le Casanova est un cabaret propriété de Frieda von Kliestein, l'amante de Medina, dans *Dejemos hablar al viento*.

La culture a sa place dans la ville de province. Nous apprenons dans *Jacob y el otro* (1961) qu'il y a une salle de cinéma à Santa María : le cinéma Apolo, qui fait également figure de salle de spectacles. Le combat de lutte opposant le champion Jacob van Oppen et « el Turco » Mario, propriétaire de l'épicerie Porfilio Hnos., est célébré dans cette salle qui concentre ainsi plusieurs fonctions ludiques et culturelles. Ce fait nous renseigne sur la taille de la ville de Santa María. Dans une grande ville du Río de la Plata de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, en tout cas, il était fréquent de rencontrer ce type de salles polyvalentes, il était plus rare de trouver des salles exclusivement consacrées à une seule activité. Cependant, une compagnie théâtrale joue dans un théâtre de la ville avec un statut associatif : « El Sótano Cooperativa Teatral ». Le narrateur d'*El infierno tan temido* (1957), nous raconte que Gracia César, la future épouse de Risso y jouait. C'est également dans cette nouvelle qu'El Sótano devient le « *Teatro Municipal de Santa María* », encore une preuve de la dynamique économique et culturelle de la ville<sup>342</sup>.

---

<sup>340</sup> Juan Carlos Onetti, *Dejemos hablar al viento*, *op. cit.*, p. 239.

<sup>341</sup> Juan Carlos Onetti, *Para una tumba sin nombre*, [1959] dans *Novelas cortas*, *op. cit.*, p. 83.

<sup>342</sup> El Sótano (la cave) est un nom avec des connotations de clandestinité – confidentialité serait un euphémisme – et étroitesse. Nous pouvons supposer qu'en devenant une entité municipale, la compagnie voit augmenter ses ressources financières, mais, en contrepartie, elle perd en liberté artistique.

Comme dans toute ville de province qui se respecte, Santa María a sa publication périodique journalière. Nous avons déjà évoqué le journal *El Liberal*, fondé par Agustín Malabia, grand-père de Jorge Malabia. Un autre journal, appelé *El Orden*, fait son apparition dans *Juntacadáveres* (1964), unique mention de cette publication, au cours de la saga<sup>343</sup>. Pourtant, il est possible d'acheter des journaux de Buenos Aires, comme on peut lire dans *Juntacadáveres* : « estaba abierto un ejemplar de *Crítica* manchado de agua »<sup>344</sup>. Quant à la diffusion de la radiophonie dans la région, il n'est jamais fait de référence à une quelconque radio entendue dans la ville. Par ailleurs, les Sanmariens peuvent immortaliser leur vie en images grâce au prince Orloff, artisan de la photographie et propriétaire du seul studio photographique de la ville<sup>345</sup>.

Les enfants des familles pieuses de Santa María sont scolarisés au Colegio de Hermanas, l'école catholique de la ville. Les étudiants universitaires, comme Tito Perotti et Jorgito Malabia, doivent partir s'installer dans la capitale du pays pour poursuivre leurs études. Aucune mention n'est faite à un établissement d'enseignement secondaire, comme ceux que le jeune Onetti désertait volontiers pour aller lire dans une bibliothèque publique. Certes, les enfants ne sont pas nombreux dans les récits de la saga. Pourtant, nous voyons ici une représentation minimaliste de l'organisation éducative d'une ville de province.

La santé des Sanmariens est soignée dans le seul hôpital de la ville. À cet hôpital est conduit Mario « el Turco » pour être opéré, après avoir perdu le défi de lutte contre Van Oppen. Le docteur Díaz Grey, qui a également été médecin légiste<sup>346</sup> autrefois, fait référence à un « dispensario » dans *Juntacadáveres*. Dans *Dejemos hablar al viento* nous apprenons que cet hôpital a été fermé et qu'il est devenu une maison de retraite pour les gens âgés de la Colonia de suizos<sup>347</sup>. Il s'agit donc d'un lieu dont la configuration est mouvante, sans qu'il s'agisse clairement de l'évolution chronologique habituelle d'un

---

<sup>343</sup> Ce journal appartient au pharmacien Barthé, il l'a fondé pour contrer les attaques de la Liga de Caballeros contre son projet de maison close. Il exige à Junta Larsen de contribuer à sa publication avec une partie de gains de l'activité de la maison. « *los diarios de Santa María –ahora, además de El Liberal, teníamos El Orden–* », Juan Carlos Onetti, *Juntacadáveres*, *op. cit.*, p. 192.

<sup>344</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>345</sup> « *Orloff, el príncipe, que debe andar por estos barrios desde la revolución rusa de 1905 o desde que Catalina la Grande se hartó de Potemkin* », Juan Carlos Onetti, *Juntacadáveres*, *op. cit.*, p. 157. « *Orloff, príncipe o gran duque, artista fotográfico* », Juan Carlos Onetti, *La muerte y la niña*, Madrid, Punto de Lectura, 2008, p. 22.

<sup>346</sup> « *cuando era forense oficial, ochenta rupias al mes, venía a buscarme el jeep del Destacamento* », Juan Carlos Onetti, *Dejemos hablar al viento*, *op. cit.*, p. 285.

<sup>347</sup> « *Hoy es un asilo para viejos suizos de la Colonia. Se atienden entre ellos* », *Ibidem*, p. 286.

établissement de santé au fil du temps, en fonction des progrès de la médecine et des politiques de santé publique : ici, les changements sont plus aléatoires et relèvent de la variation plus que de la progression.

Dans *Historia del caballero de la rosa y de la virgen encinta que vino de Liliput*, le médecin traitant de madame Herminia Fraga s'appelle Ramírez. Dans *Para una tumba sin nombre*, apparaît un docteur appelé Ríos, et dans toutes les autres histoires de la saga, le collègue de Díaz Grey s'appelle Rius<sup>348</sup>.

La pharmacie de la ville est celle de l'apothicaire Barthé. Personnage à l'origine de l'installation de la maison close de Santa María dans *Juntacadáveres*, Euclides Barthé est également membre du Conseil de la ville, ce qui ne l'empêche pas d'avoir des démêlés avec la justice pour des irrégularités concernant ses réserves de morphine. Il s'agit d'une des figures typiques du notable : le pharmacien siégeant à la mairie, reconnu pour son autorité économique, sociale et politique, malgré sa consommation de drogue et son homosexualité connue des autorités, dans une région où ceci était un délit à l'époque. Guiñazú est le seul avocat de la ville, il rend conseil à Risso qui envisage de divorcer dans *El infierno tan temido*. Son associé professionnel est le notaire Ferragut, qui s'occupe du testament de madame Herminia Fraga. Face à cet *unique* hôpital, à cet *unique* journal, à cette *unique* école, à cet *unique* avocat et à cet *unique* notaire, il existe cependant une exception significative, qui témoigne de l'importance de la mort dans la ville de fiction : il ne faut pas moins de deux entreprises de pompes funèbres pour s'occuper du dernier voyage des Sanmariens, l'une est Miramontes, l'autre est Grimm « Cochería Suiza »<sup>349</sup>. En effet, nous ne comptabilisons pas moins de quinze morts survenues dans la ville et sa région<sup>350</sup>.

---

<sup>348</sup> Nous pouvons supposer une confusion de l'auteur, en revanche, aucun élément textuel nous permet d'affirmer qu'il s'agit du même médecin.

<sup>349</sup> Juan Carlos Onetti, *Para una tumba sin nombre*, [1959] dans *Novelas cortas, op. cit.*, p. 83.

<sup>350</sup> En plus de la citée Herminia Fraga, les décès dans la ville sont ceux : d'Elena Sala suicidée dans un village appelé La Sierra dans *La vida breve*, de Risso, suicidé dans *El infierno tan temido*, de Rita et de son bouc dans *Para una tumba sin nombre*, de Gunz suicidé et Larsen mort à el Rosario, d'une pneumonie, dans *El astillero*, de la protagoniste suicidée dans *Tan triste como ella*, de Federico décédé et de sa veuve Julita suicidée dans *Juntacadáveres*, du curé Antón Bergner mort dans des circonstances inconnues, de son neveu Marcos Bergner mort d'avoir vécu et de Moncha suicidée dans *La novia robada*, de la jeune épouse d'Arturo Goerdel dans *La muerte y la niña*, de l'amant de la maîtresse de Petrus dans *El perro tendrá su día*, de Frieda assassinée et de Seone suicidé dans *Dejemos hablar al viento*, sans oublier les tués par el degollador de Enduro, dans ce même roman.

Les âmes éternelles des Sanmariens sont sauvées chaque dimanche par le père Antón Bergner. Ennemi juré de la maison close régentée par Juntacadáveres Larsen, le père Bergner se sent investi d'une mission divine, tel un croisé qui lutte contre la dépravation et les vices de la ville. La nouvelle qui le montre sous son jour le plus fanatique est *La muerte y la niña* (1973). Dans cette nouvelle, le père Bergner, devenu évêque, opère la catéchisation d'Arturo Goerdel, son disciple et protégé, qui préférera la mort de sa jeune épouse à l'inobservance de la loi religieuse. Dans *La novia robada* (1968), nous apprenons que sa mort se situe deux ans avant le temps diégétique de cette nouvelle.

La figure d'un gouverneur est évoquée dans plusieurs histoires<sup>351</sup>. Ce personnage absent est nommé par sa fonction, jamais par son nom propre. Nous n'avons pas d'information pour affirmer s'il s'agit toujours de la même personne ou bien qu'il y ait eu plusieurs gouverneurs au fil de la saga. Dépourvu d'épaisseur psychologique, c'est un personnage-type, qui n'incarne que sa fonction administrative. Dans l'histoire racontée dans *Juntacadáveres*, il est question d'élections qui approchent, sans plus de précisions sur la nature du scrutin.

Comme nous l'avons évoqué, l'autorité policière est représentée par le personnage de Medina. Bien qu'il ne soit pas présent dans toutes les histoires de la saga, nous assistons à son évolution professionnelle dans la ville à travers quelques récits. Nous le voyons « Jefe de Destacamento » dans *Juntacadáveres*, puis sous-commissaire sous les ordres du commissaire Vales, dans *El astillero* (1961) et commissaire dans *Dejemos hablar al viento* (1993).

Nous connaissons également le juge de Santa María appelé Canabal dans *Historia del caballero de la rosa y de la virgen encinta que vino de Liliput* (1956). Un nouveau personnage qui représente l'autorité apparaît dans *Dejemos hablar al viento*. Ce personnage, le juge de Santa María, est appelé, sans succès, pour s'occuper d'une mort suspecte survenue dans la ville. Ensuite, le docteur Díaz Grey explique à Medina que le juge exige maintenant d'être appelé « *votre honneur* »<sup>352</sup>. Le récit avance, deux jours

---

<sup>351</sup> Dans *El astillero* (1961), *Juntacadáveres* (1964), *La novia robada* (1968) et *Dejemos hablar al viento* (1979).

<sup>352</sup> « *Ya ese hijo de mala madre hay que llamarle usía. Ahora vive en una casona de la Colonia. Ya debían ser las nueve o cerca; pero seguía en la cama y no podía molestarte en contestarnos* », Juan Carlos Onetti, *Dejemos hablar al viento*, op. cit., p. 287.

passent et le juge reste introuvable. Finalement, il se présente dans le commissariat et Medina croit le reconnaître :

Ahora estaban frente a frente y Medina recordó la imagen huidiza de alguien visto o leído, un hombre tal vez compañero de oficina que no sonreía; un hombre de cara aburrida que saludaba con monosílabos, o los que infundía una imprecisa vibración de cariño, una burla impersonal<sup>353</sup>.

Cet épisode, cryptique dans la trame de cette histoire, devient transparent sous le prisme trompeur de la narration intratextuelle de la saga Santa María. Nous reviendrons sur cette rencontre dans la troisième partie de notre travail, consacrée à la destruction de la ville.

Le temps est une variable labile dans l'univers de Santa María. Dans un dialogue entre le docteur Díaz Grey et le commissaire Medina apparaît une façon de comptabiliser le temps propre à l'univers sanmarien : « *Varios libros atrás podría haberle dicho cosas interesantes sobre los alcaloides – dijo el médico, alzando una mano –* »<sup>354</sup>. Et dans le même dialogue, quelques lignes plus loin « *Hace de eso muchas páginas. Cientos* ». Cette référence au temps de l'écriture, à travers laquelle le personnage révèle la nature fictionnelle de son univers et de son existence relève, à notre sens, du clin d'œil métatextuel, non dénué d'humour, de complicité et d'autodérision. Dans ce même roman, Medina affirme : « *Hablo de años según ocurren en ciertos lugares; aquí, en Lavanda, por ejemplo* »<sup>355</sup>. La précision géographique de Medina n'est pas anodine, car la ville de Lavanda, comme nous l'avons déjà évoqué, de par son identification avec la ville de Montevideo, et des caractéristiques particulières qui lui sont attribuées dans ce roman, n'obéit pas aux mêmes règles universelles que Santa María. Nous étudierons ses caractéristiques dans la troisième partie de notre travail, consacrée à la destruction de la ville de fiction. Toutefois, la comptabilisation par années est aussi employée dans l'univers intradiégétique sanmarien. L'arrivée de Larsen à Santa María dans *El astillero* est racontée ainsi : « *Hace cinco años, cuando el Gobernador decidió expulsar a Larsen (o Juntacadáveres) de la provincia* »<sup>356</sup>. Nous remarquons que cette scène est décrite par un

---

<sup>353</sup> *Ibidem*, p. 305.

<sup>354</sup> *Ibidem*, p. 245.

<sup>355</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>356</sup> Juan Carlos Onetti, *Juntacadáveres*, *op. cit.*, p. 9.

narrateur hétérodiégétique, c'est-à-dire que ces mots ne sont pas prononcés par un habitant de la ville. La raison se trouve peut-être dans la nouvelle *La muerte y la niña* (1973), où une définition du temps nous interpelle pour sa valeur de manifeste et sa dimension métalittéraire désormais assumée :

Que el tiempo no existe por sí mismo es demostrable; es hijo del movimiento y si éste dejara de moverse no tendríamos tiempo ni desgaste ni principios ni finales. En literatura Tiempo se escribe siempre con mayúscula<sup>357</sup>.

Cependant, quelques repères historiques apparaissent entre les lignes. Dans *Matías el telegrafista* (1970), le narrateur affirme que le paquebot Anchorena, qui les transporte, lui et le héros éponyme, a largué les amarres du port de Santa María durant le gouvernement du président Iriarte Borda<sup>358</sup>. Aucun président argentin n'a porté ce nom, en revanche, un personnage historique réel, Juan Bautista Idiarte Borda (1844–1897), a occupé la présidence de l'Uruguay de mars 1894 à août 1897. L'altération du patronyme, vraie confusion de l'auteur ou piège onettien<sup>359</sup>, ne fait que semer le doute dans l'esprit du lecteur qui peut, de façon instinctive, situer historiquement les faits narrés dans ce petit intervalle finisécular. L'aberration chronologique est parfaite quand les personnages passent un appel téléphonique depuis la ville d'Hambourg à Pujato, Santa María. Sachant que les communications téléphoniques internationales pour la clientèle privée entre l'Europe et l'Amérique se sont établies dans les années 1930, il n'est pas concevable de réaliser ce type de geste à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>360</sup>. Une référence à une dictature apparaît dans *Juntacadáveres*, sans plus de précision mais avec une connotation de temps révolu, pas récent<sup>361</sup>.

---

<sup>357</sup> Juan Carlos Onetti, *La muerte y la niña*, op. cit., p. 21.

<sup>358</sup> « Si algún historiador atendiera el viaje del telegrafista quedaría satisfecho consignando que durante el Gobierno de Iriarte Borda, el paquebote "Anchorena" partió del puerto de Santa María con un cargamento de trigo y lana destinado a países del este de Europa », Juan Carlos Onetti, *Cuentos completos*, op. cit., p. 343.

<sup>359</sup> En raison de la tournure choisie par Onetti pour introduire les faits (erronés, en outre), nous préférons cette hypothèse. Plus qu'un apport d'information, le narrateur lance un défi à un historien, ou à un lecteur pris de velléités historicistes.

<sup>360</sup> La première communication téléphonique internationale entre New York et Londres a lieu le 7 janvier 1927 entre Walter Sherman Gifford, président de l'American Telephone & Telegraph Company et Sir Evelyn P. Murray, secrétaire d'État aux postes du gouvernement britannique.

<sup>361</sup> « Por aquel tiempo, le hablo de cuando la dictadura », Juan Carlos Onetti, *Juntacadáveres*, op. cit., p. 144.

Les seules années exprimées dans leur intégralité, le siècle et l'année étant précisés, tout au long des romans et nouvelles de la saga Santa María<sup>362</sup>, nous les retrouvons dans *Historia del caballero de la rosa y de la virgen encinta que vino de Liliput* (1956) :

[...] doña Mina, entre la pubertad y los veinte años, se había escapado tres veces. Se fue con un peón de estancia y la trajo el viejo Fraga a rebencazos, según la leyenda, que agrega la muerte del seductor, su entierro furtivo y un acuerdo económico con el comisario de 1911. Se fue, no con, sino detrás del mago de un circo que era apropiadamente feliz con su vocación y su mujer. La trajo la policía, a instancias del mago. Se fue, en los días de la casi revolución del 16, con un vendedor de medicinas para animales, un hombre bigotudo, afectado y resuelto que había hecho buenos negocios con el viejo Fraga. Durante cuarenta años, fue pasando de un nombre a otro, de Herminia a doña Herminita y a doña Mina. Terminó en la vejez, en la soledad y en la arterioesclerosis, ni vencida ni añorante<sup>363</sup>.

Si doña Herminita Fraga était déjà pubère et n'avait pas encore vingt ans en 1911, elle est née dans les dernières années du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans l'histoire, Doña Herminia est une dame grabataire approchant la fin de sa vie, ce qui nous amène à supposer qu'elle est âgée de plus de soixante-dix ans, selon l'espérance de vie de l'époque pour une femme. Cette addition nous permet de déduire que les événements racontés dans cette nouvelle se situent dans les années 1970, alors que la nouvelle date de 1956 !

Santa María est un monde régi par des lois impénétrables, force est de l'admettre. Néanmoins, la ville qui nous occupe est un monde crédible parce qu'elle est un monde possible, si nous nous tenons à la définition de Marie-Laure Ryan : « *Un monde textuel sera considéré comme accessible à partir du monde actuel, et par conséquent comme possible, s'il permet au lecteur d'appliquer [...] " le principe de l'écart minimal " »*<sup>364</sup>. Malgré tout le mal que les lecteurs d'Onetti peuvent rencontrer en suivant les péripéties de habitants de la ville, ils s'accordent à attribuer à Santa María la qualité de monde possible. Car, ces écarts minimaux, que l'auteur se permet de faire, composent sa poétique et rendent

---

<sup>362</sup> À l'exception des dates évoquées dans *Nuestra señora* (2004), citée *supra*, où il est question de « año 90 » et de « en el 24 », sans préciser le siècle.

<sup>363</sup> Juan Carlos Onetti, *Historia del caballero de la rosa y de la virgen encinta que vino de Liliput* [1956], consulté sur <http://www.literatura.us/onetti/liliput.html>.

<sup>364</sup> Nous revenons sur les affirmations de cette spécialiste, déjà exposées dans cette première partie de notre travail. Marie-Laure Ryan, « Cosmologie du récit. Des mondes possibles aux univers parallèles », dans *La Théorie littéraire des mondes possibles*, sous la direction de Françoise Lavocat, Paris, CNRS Éditions, 2010, p. 53-81, p. 54.

l'univers onettien unique et grisant. Cette ville est pour Juan Carlos Onetti ce « monde à soi » que nombreux d'auteurs ont construit, chacun dans son style, suivant leurs inspirations et leurs besoins d'expression.

En 1966, questionné par la journaliste uruguayenne María Esther Gilio sur ce monde déroutant, Onetti s'en défend. Gilio, son amie de longue date, lui reproche que ses personnages évoluent « *moviéndose en un mundo distorsionado* ». Ce à quoi Onetti répond :

–Primero tendría que preguntarle por qué cree que “su realidad” es “la realidad”. Mis personajes están desconectados de la realidad de usted, no de la realidad de ellos. En cuanto al mundo distorsionado..., coincido. Pero o uno distorsiona el mundo para poder expresarse o hace periodismo, reportajes..., malas novelas fotográficas<sup>365</sup>.

Preuve de la complicité qui les unissait, Onetti attaque Gilio en faisant référence à la profession de journaliste, qu'il a, lui aussi, exercé pendant plus d'une décennie. Au-delà des connotations personnelles de cet entretien, nous retenons la revendication de liberté d'expression, illustrée par Onetti comme un besoin de déformer le monde réel. Gilio insiste :

–Sí, y digo también que para construir su literatura no mira al exterior sino al mundo que tiene en sus entrañas. Se desentiende de la historia.  
–El mundo que tengo en mis entrañas...la frase es novedosa y tiene fuerza. Pero ese mundo que yo tengo en mis entrañas, mi querida señora, es una consecuencia de lo que usted llama el mundo exterior, un mundo en el que estoy inserto y que acepto. Me reservo el derecho de criticarlo y lo hago en el estilo indirecto y escéptico que usted me conoce<sup>366</sup>.

Cette dérobade de l'histoire (de la réalité, donc) c'est le mécanisme dont Onetti se sert pour créer son monde. Il assume que son monde intérieur est à l'origine de son expression littéraire, mais il revendique le fait que ce monde prend sa source dans le monde extérieur, le monde réel. Quant à l'expression « *estilo indirecto* », nous entendons qu'elle nous renvoie à la volonté même d'Onetti de situer les vies de ses personnages dans un pays anonyme. Un pays qui rappelle, par des détails plus ou moins explicites, les deux pays dans

---

<sup>365</sup> María Esther Gilio, *Estás acá para crearme: la historia de mis entrevistas con Juan Carlos Onetti*, Montevideo, Editorial Cal y Canto, 2009, p. 37.

<sup>366</sup> *Ibidem*.

lesquels il a vécu pendant la conception de Santa María : l'Argentine et l'Uruguay. Mais qui n'est aucun des deux, plutôt une fusion de paysages urbains et démographiques adroitement articulés pour produire un effet « Río de la Plata ». Si tel est son objectif, nous retrouvons dans la création de Santa María la conception de monde de fiction que nous avons exposée dans notre première partie – celle des « Comedias de Hungría » du théâtre espagnol – c'est-à-dire, une conception du dépaysement de l'action des personnages comme garant de la liberté d'expression des dramaturges.

Emir Rodríguez Monegal remarque également ce mélange des deux inspirations du réel fusionnées par Onetti pour la création de sa ville. Le critique affirme que :

[...] Onetti ha creado en *La vida breve*, en *El astillero* y en *Juntacadáveres*, un mundo rioplatense entre onírico y real de una trama y una textura totalmente inventadas que tiene un parentesco de esencia (no de accidentes) con el de Miguel Otero Silva en *Casas muertas*, con el de Juan Rulfo en *Pedro Páramo* y con el de Sábato en *Sobre héroes y tumbas*<sup>367</sup>.

Le poète mexicain Octavio Paz exprime un avis qui rejoint l'analyse de Rodríguez Monegal. Dans son essai *Les lettres nouvelles* Paz affirme que : « *la literatura hispanoamericana de mayor vigencia en ese entonces*<sup>368</sup> *es una empresa imaginativa en la cual el escritor se propone la fundación de un mundo* »<sup>369</sup>. En analysant ces deux affirmations, nous entendons que le « *parentesco de esencia* » des œuvres citées par l'Uruguayen se retrouve également dans la fondation d'un monde de fiction évoquée par le Mexicain, étant donné que la création d'un monde ne se limite pas à la nominalisation d'un espace textuel, mais qu'elle exige la création d'une atmosphère, d'un air respirable par les personnages qui le peuplent. Les atmosphères construites par Onetti dans les deux romans cités, par Rulfo et Otero Silva, dans les romans que nous avons évoqué dans notre typologie des mondes de fiction, et par Sábato dans son roman *Sobre héroes y tumbas* (1961), ont des traits de parentalité incontestables.

---

<sup>367</sup> Emir Rodríguez Monegal, « Diario de Caracas » (1967) dans *Obra selecta*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2003, p. 270.

<sup>368</sup> À l'époque de la publication de *La vida breve* (1950).

<sup>369</sup> Octavio Paz, *Les nouvelles lettres* (1961), cité par Hugo Verani, *Onetti: el ritual de la impostura*, Montevideo, Trilce, 2009, p. 66.

Toutefois, pour Onetti Santa María représente plus qu'un monde textuel. Comme il l'affirme, Santa María c'est son royaume à lui, celui où il a placé ses sujets et les observe se débattre contre une existence morne et rebutante. Cette ville lui permet de jouer comme un enfant qui s'amuse à remuer des pantins à sa guise. Questionné sur son monde, Onetti en parle avec un mélange de détachement et de fierté :

Más de una vez yo dije sin ningún propósito de vanidad «Mi reino no es de este mundo»<sup>370</sup>. Y en verdad no es. Mi mundo es el que yo me invento, y este en el que vivo sólo existe en cuanto me da material para el otro. Es en ese sentido que vale para mí. El hecho de que sea de aquí de donde yo saco la materia para construir el mundo de mi literatura, hace que viva este mundo con gran distancia. Esa podría ser la explicación. En fin, una de esas explicaciones psicológicas que te gustan tanto a vos. Para mí yo soy un indiferente y nada más. «Indiferencia» es la palabra que me define<sup>371</sup>.

Maintenant que nous connaissons ce royaume situé quelque part dans le Río de la Plata, nous nous préparons à découvrir sa naissance. Nous garderons en tête ces aveux de l'Uruguayen sur l'origine de son inspiration – sorte de manifeste poétique –, pour aborder la deuxième partie de notre travail.

---

<sup>370</sup> Reprenant les paroles adjudgées à Jésus en réponse à Ponce Pilate au moment de sa crucifixion. Voir *La Bible*, Évangile de Jean 18.36.

<sup>371</sup> Cet entretien a été réalisé quelques mois avant la mort de l'écrivain, il avait déjà quatre-vingt quatre ans. María Esther Gilio, *Estás acá para crearme: la historia de mis entrevistas con Juan Carlos Onetti*, Montevideo, Editorial Cal y Canto, 2009, p. 143.

## **CHAPITRE 2**

# **LA NAISSANCE D'UNE VILLE FONDÉE PAR UN DEMIURGE**



Cette deuxième partie de notre travail est entièrement consacrée à l'analyse des processus de création de l'espace imaginaire de Santa María. Cette ville se dévoile aux yeux du médecin Díaz Grey qui la regarde à travers une fenêtre de son cabinet, complète et achevée telle que nous l'avons décrite dans la partie précédente. Car, bien que du point de vue littéraire Santa María n'existât pas auparavant, elle n'a jamais été fondée. C'est-à-dire qu'aucune autorité ni religieuse ni militaire n'y a accompli un quelconque geste fondateur : Santa María n'a pas connu de processus de fondation, ni symbolique ni administratif. Toutefois, les habitants de la ville rendent hommage à un « fondateur »<sup>372</sup> et ils se reconnaissent comme étant enfants de sa volonté capricieuse, comme nous le verrons par la suite.

Cette naissance *in medias res* détermine le jeu de création littéraire mis en place par Juan Carlos Onetti. Or, le terme « naissance » ne suffit pas à décrire l'apparition de Santa María dans les lettres uruguayennes. Nous préférons parler d'un processus de multiples créations et c'est de cette manière que nous organiserons notre travail d'analyse. Il nous est possible d'affirmer que Santa María est créée une et maintes fois dans plusieurs récits.

Ainsi voulons-nous procéder à une analyse des divers épisodes qui, d'une façon plus ou moins explicite, révèlent les mécanismes de création de l'espace romanesque onettien. C'est pourquoi nous inspecterons les dix-sept nouvelles et romans situés dans la région de Santa María<sup>373</sup>, mais également la nouvelle *Tierra de nadie* (1941) et la micro-nouvelle *La araucaria* (1994) – dans lesquelles apparaît le personnage de Larsen –, la micro-nouvelle *Presencia* (parue dans *Cuadernos Hispanoamericanos* en 1978) et le roman *Tiempo de abrazar* (publié en 1974), dans le but de sonder les moindres recoins où les fils des marionnettes pourraient être aperçus.

---

<sup>372</sup> Nous avons évoqué la « place du fondateur » dans notre première partie. Dans cette deuxième partie, nous entrerons plus en détail dans la signification et l'évolution de cette place au fil de la saga.

<sup>373</sup> *La casa en la arena* (1949), *La vida breve* (1950), *El álbum* (1953), *Historia del caballero de la rosa y de la virgen encinta que vino de Liliput* (1956), *El infierno tan temido* (1957), *Para una tumba sin nombre* (1959), *Jacob y el otro* (1961), *El astillero* (1961), *Tan triste como ella* (1963), *Juntacadáveres* (1964), *La novia robada* (1968), *Matías el telegrafista* (1970), *La muerte y la niña* (1973), *El perro tendrá su día* (1976), *Presencia* (1978), *Dejemos hablar al viento* (1979), *Cuando ya no importe* (1993).

## 2.1 La création de Santa María dans *La vida breve*

Si la création d'une ville est le fruit de la nomination d'un territoire, la création de Santa María se produit dans le roman *La vida breve* (1950). Selon Pierre Jourde, « inventer un monde, c'est d'abord le nommer ; c'est inventer des noms »<sup>374</sup>. Ce geste d'accorder un nom à la ville qui nous occupe est accompli par Juan María Brausen dans ce roman.

Le titre *La vida breve* nous évoque, avant toute chose, l'œuvre *De brevitate vitae* (*De la brièveté de la vie*) écrite par le philosophe stoïcien Sénèque (*circa* 4 avant J.-C.–65) autour de l'année 50 de notre ère. Écrit sous la forme d'un dialogue, ce texte met en garde le lecteur sur le risque de gaspiller sa vie au lieu de tirer profit du temps dont il dispose. Nous y retrouvons une des maximes les plus connues du philosophe : *Ars longa, vita brevis*<sup>375</sup>. Cet aphorisme, authentique déclaration d'impuissance face à l'immensité de l'œuvre qu'un être humain pourrait accomplir si sa vie était plus longue, est un motif que nous retrouvons également dans la nouvelle *El milagro secreto* (1944) de Jorge Luis Borges. Certainement, le protagoniste de *La vida breve* ne revendique pas l'immortalité pour sa vie terrienne, il vit une vie brève. Cependant son œuvre le transcende car il octroie l'éternité à sa création à travers l'art de l'écriture, avec la seule force de son imagination. Néanmoins, cette orientation ne nous paraît pas idoine pour dévoiler les secrets du titre du roman d'Onetti.

Questionné par le journaliste espagnol Ramón Chao sur l'origine du titre *La vida breve*<sup>376</sup> Onetti explique qu'il a pris le titre d'une chanson chantée par le personnage Miriam-Mami. Cette dame, compagne du personnage Julio Stein, est une ancienne prostituée qui a vécu à Paris et ressent une énorme nostalgie de la capitale française. Le roman ne dit pas en quelle année Mami vivait en France. Nous savons simplement qu'il y a quinze ans ils ont quitté ensemble Buenos Aires<sup>377</sup>, que Stein avait vingt ans lorsqu'ils sont partis et qu'il a, au moment de la narration, quarante ans comme Brausen. La chanson, intitulée *La vie est brève* – en français dans le texte – est une reprise

---

<sup>374</sup> Pierre Jourde, *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de mondes au XXe siècle : Gracq, Borges, Michaux, Tolkien*, Paris, José Corti Editions, 1991, p. 199.

<sup>375</sup> « *L'art est immense, la vie est brève* », traduction de l'aphorisme d'Hippocrate (460–370 avant J.-C.) Ὁ βίος βραχύς, ἡ δὲ τέχνη μακρὴ « *la vie est courte et l'art est long* » qui nous parle de l'art dans le sens premier du terme τέχνη : la technique, l'ensemble des connaissances sur une matière.

<sup>376</sup> Ramón Chao, *Un posible Onetti*, *op. cit.* p. 201.

<sup>377</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, *op. cit.*, p. 38.

du poème *Peu de chose* (1887) du poète belge Léon de Montenaeken (1859-1950)<sup>378</sup>, mis en chanson en 1918<sup>379</sup>. Brausen la sifflote, en se remémorant une soirée passée avec ses amis : « Silbando *La vie est brève*, recordando el rostro piadoso y grotesco que Mami echaba hacia atrás para alcanzar su pasado y descansar en él »<sup>380</sup> :

La vie est brève  
un peu d'amour  
un peu de rêve  
et puis bonjour.  
La vie est brève  
un peu d'espoir  
un peu de rêve  
et puis bonsoir.

Le nom de cette chanson est également le titre du vingt-deuxième chapitre de la première partie du roman. Par ailleurs, l'expression « *vida breve* » apparaît plusieurs fois dans les pages du roman, comme nous pourrions le vérifier dans notre analyse.

Onetti affirme aussi, au passage, « *le robé el título a maestro Falla y lo dejé en La vida breve* »<sup>381</sup>. Cette référence, la seule faite par l'écrivain à ce propos, nous interpelle. En effet, il existe un opéra intitulé *La vida breve*, pièce en deux actes du compositeur espagnol Manuel de Falla (1876-1946). Cette œuvre, présentée pour la première fois le 1<sup>er</sup> avril 1913 dans la ville de Nice et en langue française, raconte l'histoire tragique d'une jeune gitane trahie par son amoureux. Il est évident qu'Onetti connaissait cet opéra, probablement représenté à Montevideo au début du XX<sup>e</sup> siècle. Compte tenu de la quantité de population d'origine espagnole habitant l'Uruguay de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle<sup>382</sup>, il est tout à fait vraisemblable qu'à cette époque des compagnies de zarzuelas ou d'opéras espagnols y aient représenté des pièces de Manuel De Falla. Cette éventualité donnerait à Onetti la possibilité de connaître le livret ou le titre de *La vida breve*.

---

<sup>378</sup> Le texte originel est différent de la chanson transcrite par Onetti : « La vie est vaine : un peu d'amour, un peu de haine... Et puis – bonjour ! La vie est brève : un peu d'espoir, un peu de rêve... Et puis – bonsoir ! », Iwan Gilkin, Albert Giraud et Maurice Warlomont, *Parnasse de la jeune Belgique*, Paris, Léon Vanier éd., 1887, p. 223.

<sup>379</sup> La chanson, mise en musique par Natalie Townsend en 1918, s'appelle à l'origine *Petite pensée*. Elle a été reprise par la suite sous le nom *La vie est brève*, in Gustave Charlier et Joseph Hanse, *Histoire illustrée des lettres françaises de Belgique*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1958, p. 392.

<sup>380</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, *op. cit.*, p.168.

<sup>381</sup> Ramón Chao, *op. cit.*, p. 201.

<sup>382</sup> En 1912, l'Uruguay recevait 200.000 immigrants espagnols par an, in Renzo Pi et Daniel Vidart, *El legado de los inmigrantes*, Montevideo, Ed. Nuestra Tierra, 1969, p. 22.

Manuel de Falla s'est exilé en Argentine à partir de septembre 1939. Aidé par des amis et des mécènes qui l'hébergeaient dans la province de Cordoba, il a vécu ses dernières années veillé par sa sœur. Manuel de Falla décède le 14 novembre 1946. Suivant la chronologie de l'écriture du roman *La vida breve*, que nous avons développée dans la partie précédente de notre travail, nous supputons qu'à cette époque Onetti rédigeait son manuscrit. Nous proposons ici une hypothèse conjoncturelle pour expliquer l'origine du nom du roman et de la ville de Santa María, car Manuel De Falla est mort dans la ville d'Alta Gracia, le chef-lieu du département de Santa María, dans la province de Cordoba, en Argentine. Notre hypothèse – que nous avons déjà postulé dans notre travail final de Master 2 *Vie et œuvre du demiurge Juan María Brausen*, rédigé sous la direction de Karim Benmiloud à l'Université Paul Valéry, en 2011 – est qu'Onetti s'est inspiré de l'obituaire du compositeur espagnol pour trouver le nom de son roman et celui de sa ville de fiction.

Nous pouvons également proposer une autre origine possible pour le nom de la ville de fiction, Santa María. En effet, le premier des cinquante-et-un chapitres qui composent *La vida breve* s'intitule Santa Rosa. Au premier abord, ce chapitre fait référence à un phénomène météorologique qui se produit régulièrement dans la région du Río de la Plata autour du jour de fête de Sainte Rose de Lima, le 23 août selon le *Calendrier romain général*<sup>383</sup>. Le phénomène, connu dans la région comme « temporal de Santa Rosa » est dû à l'arrivée de masses d'air chaud d'origine subtropicale, chargées d'humidité, sur les latitudes tempérées par le froid venu de l'Océan Antarctique. Il ne s'agit pas d'une tempête normale pour l'époque, mais d'une suite d'événements météorologiques annoncés par une vague de chaleur inhabituelle pour l'hiver austral. Le « temporal » est ressenti par la population dès la mi-août, d'abord sous la forme d'une vague de chaleur humide et étouffante suivi par une altération atmosphérique qui peut durer une semaine ou plus. Pendant ce temps, l'air se charge d'électricité et devient moite. Les habitants de ces latitudes ressentent l'approche du phénomène en attendant avec impatience l'arrivée des pluies qui mettront fin à l'instabilité, c'est pourquoi ce nom est chargé de signification dans le contexte du roman. Le nom du phénomène est donné en honneur à la sainte catholique Santa Rosa de Lima, canonisée en 1671 à cause d'une tempête miraculeuse qu'elle aurait

---

<sup>383</sup> *Calendarium romanum generale*, ce calendrier, promulgué par le pape Paul VI en 1969, indique les dates des solennités, fêtes et mémoires obligatoires et facultatives dans le rite catholique romain. Il a subi quelques modifications au fil du temps, suite à des nouvelles canonisations.

soulevée, grâce à ses prières, pour empêcher des corsaires néerlandais de s'emparer de la ville de Lima, en 1615. Un autre nom pour cette sainte est Rosa de Santa María<sup>384</sup>.

Une troisième hypothèse est possible. Le prénom María est présent tout au long de la vie d'Onetti puisque trois de ses épouses s'appelaient María. Les deux premières, María Julia et María Amalia, étaient toutes les deux ses cousines germaines, c'est-à-dire qu'Onetti a fréquenté des personnes portant ce prénom depuis son enfance. Qui plus est, sa fille porte le prénom María, comme nous l'avons évoqué dans la partie de notre travail consacrée à sa vie.

Dans l'œuvre d'Onetti le prénom María est fréquent. Ana María est la fille dont le souvenir hante Eladio Linacero dans *El pozo* (1939). Ce même prénom composé apparaît aussi dans le roman *Juntacadáveres* (1964), où nous trouvons également une María Bonita. María José Lemos est le nom d'une Sanmarienne disparue pendant la dictature militaire installée sur Santa María dans *Presencia* (1978). Une autre María apparaît dans les pages de *Dejemos hablar al viento* (1979) : María Seoane, la mère de Julián Seoane, le prétendu fils du commissaire Medina. Par ailleurs, le personnage créateur de ce monde de fiction s'appelle également María. Il nous semble que cette dernière explication, d'ordre intradiégétique, est la plus plausible car le démiurge, par vanité ou par filiation directe, aurait choisi son prénom pour imprimer à ses habitants un gentilé qui leur rappellerait l'origine de leur ville.

### 2.1.1 Santa Rosa de Santa María

Nous avons précédemment fait référence à ce premier chapitre de *La vida breve*, intitulé Santa Rosa. Juan María Brausen, le personnage créateur de la ville de fiction qui nous occupe ici, se trouve à cet instant chez lui, entouré par la chaleur étouffante et l'air moite qui présagent l'arrivée de cette tempête sur la ville de Buenos Aires. Le quadragénaire, employé d'une agence de publicité internationale, vit dans la capitale

---

<sup>384</sup> Dans la troisième partie de notre travail, consacrée à la destruction de Santa María, nous retrouverons également le phénomène de Santa Rosa associé à l'état d'âme des personnages et au destin de la ville.

argentine avec son épouse Gertrudis<sup>385</sup>. Le couple, originaire de Montevideo, traverse une crise suite à la maladie de la femme. En proie à des démons qui ressemblent à ceux qui assaillent Eladio Linacero dans *El pozo* (1939), Brausen se promène las et résigné dans son appartement.

Brausen songe au retour à la maison de Gertrudis, qui ne sera plus jamais la même, suite à l'ablation d'un sein. Il écoute des voix en provenance de l'appartement attenant et devine qu'une nouvelle voisine s'installe dans le bâtiment. Il l'entend se plaindre de la chaleur et demander l'arrivée de « Santa Rosa ». Piqué par la curiosité, Brausen écoute les mouvements et les dialogues derrière le mur fin comme du papier et regarde par le judas lorsqu'il l'entend dans le couloir. Il cherche à en savoir plus et cette activité lui permet de s'évader de ses angoisses.

Julio Stein, ami et supérieur hiérarchique de Brausen, lui propose de créer un scénario. Ce projet pourrait bien devenir un jour un film, si Stein réussit à convaincre ses contacts dans le milieu du cinéma. En principe, cela pourrait signifier une entrée d'argent supplémentaire pour cet employé sans perspectives. Cependant, il se heurte à la réalité de devoir recomposer sa vie affective et sexuelle avec Gertrudis et cette perspective l'angoisse. Pris dans une spirale d'auto-compassion, il pense :

No me sería posible escribir el argumento de cine de que me había hablado Stein mientras no lograra olvidar aquel pecho cortado, sin forma ahora, aplastándose sobre la mesa de operaciones como una medusa, ofreciéndose como una copa. No era posible olvidarlo, aunque me empeñara en repetirme que había jugado a mamar de él, de aquello. Estaba obligado a esperar, y la pobreza conmigo. Y todos, en el día de Santa Rosa, la desconocida mujerzuela que acababa de mudarse al departamento vecino, el insecto que giraba en el aire perfumado por el jabón de afeitar, todos los que vivían en Buenos Aries estaban condenados a esperar conmigo, sabiéndolo o no, bloqueando como idiotas en el calor amenazante y agorero, atisbando la breve tormenta grandilocuente y la inmensa primavera que se abriría paso desde la costa para transformar la ciudad en un territorio feraz donde la dicha podría surgir, repentina y completa, como un acto de la memoria<sup>386</sup>.

Davantage préoccupé par les sensations qu'il développera à la vue du corps mutilé de son épouse que par sa guérison, il subit la chaleur. Brausen se sent prisonnier, obligé

<sup>385</sup> Dans la première partie de notre travail nous avons remarqué les points en commun avec la vie de l'écrivain Onetti, au moment de la rédaction de *La vida breve* (1950).

<sup>386</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 19.

d'attendre l'effacement de cette image qui lui rappelle qu'il a été dépossédé d'un objet qui lui procurait du plaisir. Tel un enfant qui regrette son jouet perdu, Brausen souffre plus, égoïstement, de sa perte que de la perte subie par la femme qui partage sa vie. Toujours attentif aux informations qu'il perçoit en provenance de l'appartement d'à côté, il soupçonne que la femme qui y habite est entretenue par les hommes qui lui rendent visite et ce fait le rend encore plus curieux. Par ailleurs, il sait que son poste à l'agence de publicité ne tient qu'à un fil car, des rumeurs de réduction de personnel courent, dont son ami Stein ne pourra pas le sauver. C'est la pauvreté qui s'annonce, et ce mal-être physique rejoint la lourdeur psychologique avec laquelle il doit attendre la fin de la chaleur épuisante. Ses pensées sont noires, pourtant il espère un printemps qui renouvellera l'air et la vie des habitants de Buenos Aires.

Dans le deuxième chapitre du roman qui nous occupe, intitulé *Díaz Grey, la ciudad y el río*, Gertrudis rentre à la maison avec une prescription de morphine pour calmer sa douleur. Allongé aux côtés de son épouse souffrante, Brausen se rassure en pensant : « *Trece mil pesos, por lo menos, por el primer argumento. Dejo la agencia, nos vamos a vivir afuera, donde quieras, tal vez se pueda tener un hijo* »<sup>387</sup>. Nous percevons Brausen dans une attitude confiante. Sa potentielle rémunération lui paraît prometteuse, il se laisse séduire par l'appât du gain ; « *por lo menos* » signifie que l'affaire peut être encore plus rentable que prévu, que la possibilité d'obtenir davantage dépend de la qualité de son travail ou de la bonne volonté des investisseurs, en tout cas, il peut espérer plus. Il parle d'un premier argument, usant ainsi d'une formulation qui implique la possibilité d'une suite – dont il serait le créateur, également –, ce qui l'obligerait à quitter son travail sans aucun regret.

Cet argent pourrait signifier un nouveau départ pour le couple, une nouvelle vie dans un ailleurs plus accueillant où recevoir un enfant. Remarquons que la perspective de l'enfant est énoncée par Brausen précédée d'un modalisateur qui implique le doute (*tal vez*) et à l'aide d'un pronom impersonnel (*se pueda*), comme si cela ne concernait ni l'énonciateur ni son épouse. Ce détachement du projet d'enfant est la preuve qu'il n'est pas intéressé par la perspective de la paternité. Il aimerait consoler son épouse et l'argent auguré par la vente de l'argument entraînerait une récompense pécuniaire, rien de plus.

---

<sup>387</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 24.

Pourtant, ce projet représente pour lui une rêverie contrôlée qui lui permet de s'éloigner de la réalité qui l'entoure. Petit à petit, le scénario prend forme dans l'esprit de Brausen. L'évasion que lui procure cet exercice créatif lui permet également d'échapper à la souffrance de son épouse – et de la sienne – qu'il essaye, en vain, de consoler.

Une nuit, allongé à côté de Gertrudis, Brausen joue avec une des ampoules de morphine que le médecin a prescrites à la malade. Il la tient dans sa main et regarde les lueurs du liquide : « *Alcancé en la mesita una ampolla de morfina y la alcé con dos dedos, la hice girar; agité un segundo el líquido transparente que lanzó un reflejo alegre y secreto* »<sup>388</sup>. De ce geste ludique, qui implique une substance dangereuse, addictive et narcotique, accompli par un homme perdu, naît l'inspiration pour créer un monde, car à cet instant Brausen commence à concevoir son scénario. Comme si un monde pouvait être contenu dans une ampoule de morphine, ce liquide transparent déclenche une explosion primordiale qui engendre un récit, et avec lui, ce récit engendre un univers de fiction : « *No estoy seguro todavía, pero creo que lo tengo, una idea apenas, pero a Julio le va a gustar* »<sup>389</sup>. Tout commence à partir d'un personnage, un médecin dans son cabinet, dans une ville de province : « *Hay un viejo, un médico, que vende morfina. Todo tiene que partir de ahí, de él. Tal vez no sea viejo, pero está cansado, seco* »<sup>390</sup>.

Dans une attitude qui rappelle en partie celle du mage qui rêve d'un homme dans la nouvelle *Las ruinas circulares* de Jorge Luis Borges (1940)<sup>391</sup>, Brausen rêve de son médecin dans une ville de province. Il le voit dans son esprit, le rêve éveillé dans tous ses détails. Cet acte créateur nous le retrouvons aussi dans le bouddhisme tibétain, où il est

---

<sup>388</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 23.

<sup>389</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 24.

<sup>390</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 24.

<sup>391</sup> *Las ruinas circulares* a été publié dans l'édition de décembre 1940 du magazine littéraire *Sur* (numéro 75, p. 100-106). En 1941, cette nouvelle est incluse dans le recueil *El jardín de senderos que se bifurcan*, qui intégrera lui-même le volume *Ficciones*, en 1944.

connu sous le nom de *nirmāṇa*<sup>392</sup>. Ce nom définit la création d'une entité spirituelle créée par la seule force de l'esprit d'un être humain. Cette forme de conscience ainsi créée s'appelle *tulpa* en langue tibétaine (ལྷ་པ་ལེན་པ།) et *nirmita* en Sanskrit (निर्मित), littéralement « chose conjurée ». Un *tulpa* ou *nirmita* est forcé à se manifester dans le monde physique si son créateur le demande. Il possède les mêmes capacités intellectuelles que son créateur, il est capable de penser, croire, espérer et percevoir le monde qui l'entoure<sup>393</sup>. Cet être né de l'activité psychique d'un créateur humain ne doit pas être confondu avec l'*homunculus* des alchimistes, version miniature d'un être humain créé à partir de matière organique par des procédés ésotériques<sup>394</sup>, ni avec le *golem* de la mystique hébraïque, car un *tulpa* ou *nirmita* n'est pas créé à partir d'une matière.

Ce docteur qui vend de la morphine serait donc un *tulpa* né de la volonté de Brausen. Par ailleurs, le fait que « tout part de lui » fait de lui un élément créateur à son tour car la ville qui l'entoure dans le scénario de Brausen, et les autres personnages qui l'accompagneront dans son histoire, s'articulent autour du médecin : « *El médico vive en Santa María, junto al río* »<sup>395</sup>.

La ville a été nommée, Santa María est créée. Cette naissance s'est produite dans la douleur, la douleur physique de Gertrudis et la souffrance de Brausen face aux perspectives de son futur proche. Quel monde peut donc naître des tribulations d'un demiurge et des manigances de son premier fils ? Sûrement, comme nous le verrons, un monde torturé et crapuleux.

---

<sup>392</sup> « *Nirmāṇa, like māyā, derives from mā-, to measure, to fabricate, to create. Māyā may mean an illusion, or it may even refer to reality as the cosmic illusion. Māyākāra is another word for magician, a creator of magical illusions. Māyā and nirmita are sometimes used synonymously in Mahāyāna Buddhist texts in the sense of an illusion* ». On peut traduire ainsi : *Nirmāṇa, comme māyā, dérive de mā-, mesurer, fabriquer, créer. Māyā peut signifier une illusion, ou il peut même se référer à la réalité comme l'illusion cosmique. Māyākāra est un autre mot pour magicien, un créateur d'illusions magiques. Māyā et nirmita sont parfois utilisés comme synonyme dans les textes bouddhiques de Mahāyāna, dans le sens d'illusion*, David V. Fiordalis, *Miracles and Superhuman Powers in South Asian Buddhist Literature* (Thèse de doctorat), Université du Michigan, 2008, p. 158. Consulté sur [https://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/61721/dvf\\_1.pdf](https://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/61721/dvf_1.pdf)

<sup>393</sup> Les premiers textes sacrés tibétains qui évoquent le sujet sont le *Paṭisambhidāmagga* et le *Visuddhimagga*. *Ibidem*, p. 130.

<sup>394</sup> Le livre d'alchimie *De natura rerum* (1537), attribué à Paracelse (1493–1541) explique comment réussir son propre *homunculus*.

<sup>395</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve, op. cit.*, p. 24.

Dans sa rêverie d'une ville inventée, Brausen assure connaître cette ville, car il y a séjourné : « Sólo una vez estuve allí, un día apenas, en verano; pero recuerdo el aire, los árboles frente al hotel, la placidez con que llegaba la balsa por el río. Sé que hay junto a la ciudad una colonia suiza »<sup>396</sup>. Cette certitude nous fait penser que cette création n'en est pas une, car si la ville existe déjà dans les souvenirs de son créateur, elle a forcément dû être fondée par quelqu'un d'autre. Par la suite, nous tâcherons de trouver des réponses pour affirmer ou infirmer ces allégations du démiurge.

Dans l'esprit de Brausen se mélangent des mots qu'il adresse à son épouse, qui dort, et à lui-même qui construit son scénario :

Cuando estás mejor me pondré a escribir. Una semana o dos, no más. No llores, no estás triste. Veo una mujer que aparece de golpe en el consultorio médico. [...] El médico vive allí, y de golpe entra una mujer en el consultorio. Como entraste tú y fuiste detrás de un biombo para quitarte la blusa y mostrar la cruz de oro que oscilaba colgando de la cadena, la mancha azul, el bulto en el pecho<sup>397</sup>.

Un deuxième personnage apparaît en scène. Ce personnage est une femme séduisante qui trouble le médecin. Elle rappelle à Brausen son épouse, avant la mutilation. Mais, cette femme vient dans le cabinet de Díaz Grey pour des raisons bien différentes. Ce nouveau personnage n'a pas encore de nom. Nous apprendrons plus tard qu'elle s'appelle Elena Sala et qu'elle est venue pour se faire prescrire de la morphine. Nous remarquons dans le nom de la femme un jeu de mot typiquement onettien. L'influence des langues étrangères a été évoquée par quelques spécialistes de l'œuvre d'Onetti, celle de la langue française, par exemple, a été étudiée par Alma Bolón<sup>398</sup>. En revanche, nous soulignons ici l'influence de la langue portugaise, la langue parlée au Brésil, le pays d'origine de la mère de l'écrivain. En effet, le nom de la femme peut être lu en portugais « Ele na sala » : lui dans la salle, sous-entendu dans la salle d'attente du cabinet. Certainement, la masculinisation de cette femme qui est – nous le verrons – une épitome de la féminité, n'est pas évidente. Pourtant, Elena Sala apparaît dans le récit comme un contre-point du médecin. Telle une Ève créée à partir d'une côte, elle forme

---

<sup>396</sup> *Ibidem*.

<sup>397</sup> *Ibidem*.

<sup>398</sup> Voir Alma Bolón, *Onetti francés. Estudios de lengua, literatura y civilización francesa en Onetti*, Montevideo, Unidad de Comunicación de la Universidad de la República, 2014.

avec l'homme le premier couple de la génèse sanmarienne. C'est pourquoi cette origine portugaise et masculine de la femme nous paraît venir compléter notre analyse de cette scène. Elle vient demander à Díaz Grey de lui prescrire des ampoules de morphine, comme celle avec laquelle Brausen joue dans sa nuit exténuante, à Buenos Aires :

Ahora mi mano volcaba y volvía a volcar la ampolla de morfina, junto al cuerpo y la respiración de Gertrudis dormida, sabiendo que una cosa había terminado y otra cosa comenzaba, inevitable; sabiendo que era necesario que yo no pensara en ninguna de las dos y que ambas eran una sola cosa, como el fin de la vida y la pudrición. La ampolla se movía entre mi índice y mi pulgar y yo imaginaba para el líquido una cualidad perversa, insinuada en su color, en su capacidad de movimiento, en su facilidad para inmovilizarse apenas se sosegaba mi mano, y refulgir sereno en la luz, fingiendo no haber sido agitado nunca<sup>399</sup>.

Cette « chose finie » dont parle Brausen dans son esprit est sa vie telle qu'il l'a connue jusqu'à cet instant. Le couple ne survivra pas à l'épreuve de la maladie de Gertrudis. Elle quittera le domicile conjugal pour aller vivre chez sa mère. Brausen ne gardera pas longtemps son travail, il sera congédié de l'agence par son patron, le vieux Macleod, et tentera une entreprise personnelle pour vivre. La chose « qui commence » est une inconnue pour ce petit homme, mais le lecteur pourra découvrir plus tard que ce scénario, qui n'est pour l'instant que quelques lignes dans un projet textuel, deviendra un monde en soi. Brausen ne le sait pas, peut-être le soupçonne-t-il, mais il voudrait bien ne penser à aucune de ces choses qui finissent et commencent dans sa vie.

La personnification de la morphine contenue dans l'ampoule nous parle de l'état d'égarement du protagoniste<sup>400</sup>. Il affirme que le liquide s'immobilise volontairement et lui attribue des attitudes et des sentiments humains – elle est malveillante et elle feint –. Il ne se sent pas responsable des mouvements de cet objet qui s'anime dans sa main ni même de sa propre main, car il se détache de son geste en disant « *se sosegaba mi mano* » au lieu de « *yo sosegaba mi mano* ».

La création continue, dans ce mélange confus de réalité et de fiction dans la fiction. Brausen ressent les forces qui le poussent à rêver de cette ville. D'une part, il reconnaît la force de la nécessité pécuniaire, qui l'inspire pour créer un récit dans un but alimentaire.

---

<sup>399</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 24.

<sup>400</sup> Nous l'avons déjà vu attribuer des attitudes animées à la morphine en parlant d'un reflet « alegre ».

D'une autre part, il commence à céder à la force d'attraction de ce monde qui s'ouvre à ses yeux désireux d'un ailleurs<sup>401</sup> :

Estaba, un poco enloquecido, jugando con la ampolla, sintiendo mi necesidad creciente de imaginar y acercarme a un borroso médico de cuarenta años, habitante lacónico y desesperanzado de una pequeña ciudad colocada entre un río y una colonia de labradores suizos. Santa María, porque yo había sido feliz allí, años antes, durante veinticuatro horas y sin motivo. Este médico debía poseer un pasado tal vez decisivo y explicatorio, que a mí no me interesaba; la resolución fanática, no basada en moral ni dogma, de cortarse una mano antes de provocar un aborto; debía usar anteojos gruesos, tener un cuerpo pequeño como el mío, el pelo escaso y de un rubio que confundía las canas; este médico debía moverse en un consultorio donde las vitrinas, los instrumentos y los frascos opacos ocupaban un lugar subalterno<sup>402</sup>.

Dans un état de fébrilité, Brausen est conscient de l'effet que ce délire lui procure. Il se laisse aller à cette nécessité de voir plus, de se faire surprendre par un être encore flou qui se précise un petit peu plus dans chaque phrase. Allongé dans son lit, Brausen s'adonne dans son esprit à un exercice similaire à l'écoute de sa voisine d'appartement, à la différence que maintenant il voit, sans entendre encore. Il voit un homme dans un cabinet, il connaît son âme, ses peurs et ses manières. Brausen sait où il habite et insiste sur le fait qu'il connaît cette ville de province. Il affirme – pour s'en convaincre ? – qu'il y a séjourné et surenchérit son témoignage avec l'ajout d'un bonheur vécu. L'imprécision du souvenir (des années auparavant) et l'incapacité de justifier ce sentiment heureux font planer le doute sur la véracité de ce souvenir.

Sans transition, il reprend la construction de son médecin en apportant des caractéristiques morales, puis physiques. La création de Brausen possède une conscience, des règles de conduite, il n'est plus juste une apparence. Comme un scénariste ou un démiurge, Brausen précise ce à quoi sa créature doit se plier : il devait avoir un passé, pour l'épaisseur du personnage ; porter des lunettes, pour les costumiers ; se déplacer dans un cabinet, pour le chef décorateur. Ce cabinet est décrit avec soin : « *Un consultorio que tenía un rincón cubierto por un biombo, detrás de ese biombo, un espejo de calidad*

---

<sup>401</sup> Dans cette recherche d'un ailleurs rêvé, Brausen nous rappelle un autre personnage onettien : l'avocat Diego Aránzuru, protagoniste de *Tierra de nadie* (1941). Ce personnage rêve d'aller vivre dans une île appelée Faruru, – référence au tableau du peintre Paul Gauguin, *Te Faruru* (1894) – pour échapper vers une vie différente.

<sup>402</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 24 et 25.

*asombrosamente buena y una percha niquelada que daba a los pacientes la impresión de no haber sido usada nunca* »<sup>403</sup>.

Nous nous arrêtons sur la répétition du mot *biombo* – trois fois dans ce paragraphe et sept fois dans ce chapitre –, car cette récurrence ne peut pas être innocente dans ce texte onettien<sup>404</sup>. Ce mot d'origine japonaise, parvenu en espagnol à travers le portugais<sup>405</sup>, désigne un paravent installé pour cacher ou dissimuler des objets – ou des personnes comme dans le récit – des regards des autres. Très utilisé dans le milieu médical, le *moist* comporte aussi des connotations dans la langue quotidienne du Río de la Plata. Quelque chose qui se passe « *atrás del biombo* » est considérée un secret ou une tromperie.

Nous remarquons, également, ses sonorités alambiquées, sans être exotiques, pour la langue espagnole. Bien évidemment, d'autres mots avec des configurations phonétiques similaires existent en espagnol (*bombo, bioma, bionda*, par exemple). Pourtant, *biombo* produit un effet de coupure dans la cadence de lecture en raison de la présence de la consonne occlusive bilabiale voisée [b] suivie d'une diphtongue [jo], une consonne nasale bilabiale [m] et ensuite une consonne spirante bilabiale voisée [β] suivie par [o]. La gêne occasionnée par ce mot répété nous apparaît comme une mise en garde adressée au lecteur qui chercherait à regarder derrière l'évident, en cherchant la machinerie de la création à laquelle il assiste tout au long de ces pages.

### 2.1.2 Díaz Grey, dans le cabinet devant la place

Par la suite, la ville se dévoile aux yeux de Brausen. Après avoir examiné le cabinet, le démiurge observe le paysage perçu à travers la fenêtre :

Yo veía, definitivamente, las dos grandes ventanas sobre la plaza: coches, iglesia, club, cooperativa, farmacia, confitería, estatua, árboles, niños oscuros y descalzos, hombres rubios apresurados; sobre repentinas soledades, siestas y algunas noches de cielo lechoso en las que se extendía la música del piano del conservatorio<sup>406</sup>.

<sup>403</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 25.

<sup>404</sup> Le mot le plus répété dans ce chapitre est le mot *médico*, que nous retrouvons seize fois, plus une variante du même champ sémantique, *doctor*, au total dix-sept mots pour faire référence à la profession de Díaz Grey.

<sup>405</sup> Selon le dictionnaire de la RAE, consulté en ligne sur <http://dle.rae.es/?id=5Z2C0y1>

<sup>406</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 25.

Notons que le temps grammatical de la narration a changé. Brausen est passé du « *veo* » à « *veía* », il n'est plus dans le récit de son moment présent. Le choix de l'imparfait produit un détachement discursif des faits narrés qui éloigne le lecteur de cet appartement, de ce lit sur lequel gisent deux êtres mortifiés. Comme si le narrateur cherchait à chasser les témoins du miracle, le lecteur est, à partir de ce changement de temps, invité à croire ce qu'il lit, car il n'assiste plus aux faits. Il est écarté du *hic et nunc* d'une façon subtile, presque imperceptible dans un récit rapide et dense, mais qui marque le seuil de l'intimité du créateur.

Brausen continue d'établir les didascalies spatiales pour son scénario : « En el rincón opuesto al que ocupaba el biombo había un ancho escritorio en desorden, y allí comenzaba una estantería con un millar de libros sobre medicina, psicología, marxismo y filatelia »<sup>407</sup>. Ces précisions sur les lectures du médecin nous renseignent sur sa vie intellectuelle et l'intérêt qu'il porte à sa profession. Nous connaissons également ses inspirations idéologiques car il lit l'œuvre de Karl Marx. La philatélie, l'étude et la collection de timbres postaux, nous parle de son attirance pour l'observation de petits objets remplis d'information (lieu d'origine, taxes, effigies, hommages, faits historiques), de sa patience et de sa capacité à s'abstraire dans une occupation solitaire.

Brausen insiste sur son désintérêt par rapport au passé de ce médecin, lorsqu'il répète : « Pero no me interesaba el pasado del médico, su vida anterior a su llegada, el año anterior, a la ciudad de provincias, Santa María »<sup>408</sup>. C'est la troisième fois que le nom de la ville est énoncé. Santa María devient, de plus en plus, une certitude, presque une réalité dans l'esprit du demiurge. Toutefois, Brausen sait que ce n'est que le début :

No tenía nada más que al médico al que llamé Díaz Grey, y la idea de la mujer que entraba una mañana, cerca del mediodía, en el consultorio y se deslizaba detrás del biombo para desnudarse el torso, sonriendo, mientras se examinaba maquinalmente la dentadura en el immaculado espejo del rincón. Por alguna causa que yo ignoraba aún, el médico no estaba en aquel momento con el guardapolvo puesto; tenía un traje gris, nuevo, y se estiraba los calcetines de seda negra sobre los huesos de los tobillos

---

<sup>407</sup> *Ibidem*.

<sup>408</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 25.

mientras esperaba que la mujer saliera de atrás del biombo. Tenía también a la mujer y pensé que para siempre. La vi avanzar en el consultorio, seria, haciendo oscilar, apenas un medallón con una fotografía, entre los dos pechos, demasiados pequeños para su corpulencia y la vieja seguridad que reflejaba su cara<sup>409</sup>.

Le personnage du médecin est nommé. Désormais, il pourra agir en nom propre, il signera ses ordonnances de ce nom et les habitants de Santa María l'appelleront ainsi pour demander son aide. Comme nous l'avons évoqué dans la première partie de ce travail, au moment de la publication de *La vida breve* (1950) ce nom était déjà connu des lecteurs d'Onetti. Ce médecin est le protagoniste de la micro-nouvelle *La casa en la arena* publiée un an auparavant, que nous analyserons par la suite pour retrouver des éléments annonciateurs de la création de la ville qui nous occupe.

L'identification de Brausen avec ce médecin, qui avait un corps petit comme le sien, est évidente. Et celle de son épouse Gertrudis avec la femme qui arrive au cabinet du médecin l'est également. Comme Brausen l'affirme, cette femme vient consulter en dévoilant ses seins de la même façon que son épouse a dû le faire récemment. Les variations ne font que renforcer l'effet de mimésis. Gertrudis portait une croix en or et la femme porte un médaillon. L'attitude des deux femmes contient également une variation sensible. Gertrudis est allée consulter dans la crainte d'une maladie, compte tenu de son état morbide, et nous pouvons pressentir son état d'âme au moment de dénuder sa poitrine, pudique, honteuse peut-être. La femme qui vient voir Díaz Grey montre ses seins dans une attitude provocatrice, car elle sait que ce n'est pas la maladie qui l'amène à consulter, mais sa dépendance à la morphine. Nous apprendrons par la suite qu'elle est à la recherche d'un ex-amant, un Anglais appelé Oscar Owen qui a séjourné dans la ville, et qui constitue l'autre raison de la présence de la femme à Santa María.

Toujours dans le deuxième chapitre de *La vida breve*, nous suivons Brausen dans son appartement de San Telmo. Il rédige une espèce de résumé mental de son scénario et se remémore la conversation avec son ami Julio Stein, à l'origine du projet de création :

Además del médico, Díaz Grey, y la mujer —que desaparecía detrás del biombo para salir con el busto desnudo, volvía a esconderse sin impaciencia y regresaba vestida—, tenía ya la ciudad en la que ambos

---

<sup>409</sup> *Ibidem*.

vivían. “No quiero algo decididamente malo –me había dicho Julio–; no una historia para revista de mujeres. Pero sí un argumento no demasiado bueno. Lo suficiente para darles la oportunidad de estropearlo.”

Tenía ahora la ciudad de provincia sobre cuya plaza principal daban dos ventanas del consultorio de Díaz Grey. Sigilosamente, lento, salí de la cama y apagué la luz, fui caminando a tientas hasta llegar al balcón y palpar las maderas de la celosía, corrida hasta la mitad, estuve sonriendo, asombrado y agradecido porque fuera tan fácil distinguir una nueva Santa María en la noche de primavera. La ciudad con su declive y su río, el hotel flamante y, en las calles, los hombres de cara tostada que cambian, sin espontaneidad, bromas y sonrisas<sup>410</sup>.

Nous reviendrons sur ce passage dans la troisième partie de notre travail, consacrée à la destruction du monde de fiction. Dans ces paragraphes, nous voyons d’ores et déjà un Brausen apaisé, satisfait tel un dieu qui s’autocongratule, le septième jour, d’avoir accompli sa création d’un monde. Il se rassure en tâtant la jalousie de la fenêtre, le monde extérieur existe et lui vient de découvrir une ville avec sa topographie, ses gens et un habitant laconique :

Oí golpear la puerta del departamento vecino, los pasos de la mujer que entraba en el cuarto de baño y comenzaba después a pasearse, canturreando, sola. [...] Detrás de mí Gertrudis continuaba durmiendo, roncando suavemente, olvidada, liberándome. [...] Volví a inclinar la cabeza hacia las barrancas y el río, un río ancho, un río angosto, un río solitario y amenazante donde se reflejaban apresuradas las nubes de la tormenta, un río con embarcaciones empavesadas, multitudes con traje de fiesta en las orillas y un barco de ruedas que montaba la corriente con un cargamento de maderas y barriles<sup>411</sup>.

La nuit – il est deux heures ou deux heures et demie quand il prend l’ampoule de morphine dans sa main, au début du chapitre – s’étend mollement pour l’employé d’une agence de publicité. Attentif à tout ce qui l’entoure, il continue en même temps son immersion dans la ville de province. La rivière se montre à ses yeux sous son meilleur jour, un jour de fête, les bateaux pavoisés, malgré les nuages qui annoncent la tempête, une foule endimanchée sur les rives. S’agit-il d’une fête patriotique, un hommage au fondateur ou la célébration d’un événement local ?

---

<sup>410</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 26 et 27.

<sup>411</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 27.

Brausen entend sa voisine, la Queca<sup>412</sup>, rentrer chez elle et parler au téléphone. Elle parle d'un garçon appelé Ernesto, un nom que Brausen retient de la même manière que quelques jours auparavant il a retenu le nom Ricardo, en écoutant cette femme parler avec une amie. Un parfum arrive à ses narines, en provenance du balcon de la Queca : « *un perfume, un aroma que yo había respirado antes mucho tiempo atrás, en una confusa reunión de calles con terrones, hiedras, una cancha de tenis, un farol meciéndose sobre la bocacalle* »<sup>413</sup>. Ces rues ne sont pas les rues de la capitale argentine, plutôt celles d'une incertaine ville de province. La perception de Brausen est exacerbée par son état d'agitation créative, dans cette nuit tout ce qui l'entoure le pousse à revenir à sa ville de fiction :

Y como el médico triste y amable que miró a Gertrudis, con sus repentinas, destiladas sonrisas que morían rápidamente, Díaz Grey debería tener los ojos cansados, con una pequeña llama inmóvil, fría, que rememoraba la desaparición de la fe en la sorpresa. Y tal como yo estaba mirando la noche de lento viento fresco, podía estar él apoyado en una ventana de su consultorio, frente a la plaza y las luces del muelle. Atontado y sin comprender, así como yo escuchaba el ruido de la ropa sacudida en la azotea de enfrente, el ritmo irregular de los ronquidos de Gertrudis y el pequeño silencio alrededor de la cabeza de la mujer en el departamento vecino<sup>414</sup>.

Dans l'esprit de Brausen, l'identification avec le médecin de province continue. Afin de parvenir à un stade de connaissance intime avec son personnage, Brausen l'associe dans sa veillée. Il imagine Díaz Grey réveillé et étourdi, comme un être qui vient de naître et scrute la vie qui s'annonce autour de lui. Or, Brausen comprend les sons et les silences qui l'entourent, c'est-à-dire que, dans sa rêverie, il prête ses sens à sa créature. Ensuite, il l'imagine sous la lumière du jour :

Díaz Grey estaría mirando, a través de los vidrios de la ventana y de sus anteojos, un mediodía de sol poderoso, disuelto en las calles sinuosas de Santa María. Con la frente apoyada y a veces resbalando en la suavidad

---

<sup>412</sup> Onetti nous dévoile son inspiration pour composer ce personnage : « *Yo vivía [en Buenos Aires] en un departamento pegado a la habitación de esa mujer, una prostituta llamada Queca en la novela. Mi cama, una de esas que se levantan y bajan por la noche, estaba empotrada en la pared, en el mismo lugar que la de ella. Pero lo grave es que las dos camas coincidían y cuando estaban las dos bajadas se oía todo. Y, bueno, la Queca era un monstruo, muy liberada, digamos. Ya tenía un hijo de cinco o seis años; algunas veces iba a visitarme, me lo tenía que llevar fuera por las cosas que gritaba esa mujer. Después nos hicimos más o menos conocidos* », Ramón Chao, *Un posible Onetti*, op. cit., p. 203.

<sup>413</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 28.

<sup>414</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 29.

del cristal de la ventana, próximo al rincón de las vitrinas o al hemiciclo del escritorio desordenado. Miraba el río, ni ancho ni angosto, rara vez agitado; un río con enérgicas corrientes que no se mostraban en la superficie, atravesado por pequeños botes de remo, pequeños barcos a vela, pequeñas lanchas de motor y, según un horario invariable, por la lenta embarcación que llamaban balsa y que se desprendía por las mañanas de una costa con ombúes y sauces, para ir metiendo la proa en las aguas sin espuma y acercarse, balanceándose, al doctor Díaz Grey y a la ciudad donde vivía. Una balsa cargada de pasajeros, con un par de automóviles sujetos con cables, trayendo matutinos de Buenos Aires, transportando tal vez canastas de uvas, damajuanas rodeadas de paja, maquinarias agrícolas<sup>415</sup>.

La description de Santa María flue comme la rivière, dans la narration de Brausen. Il voit tout et comprend tout ce qu'il voit dans cette ville. N'est-ce pas son monde à lui ? Un lien de communication avec la capitale est établi. Le transport fluvial par barge achemine des passagers et des journaux de Buenos Aires, et relie la ville à Brausen et à sa réalité, également. Nous remarquons aussi le détail des machines agricoles, qui doivent servir aux laboureurs suisses habitant la colonie évoquée par Brausen au début de sa description de la ville. La cohérence de cette description sommaire invite le lecteur à l'acceptation des détails fournis par Brausen. C'est un exemple de ce qu'Algirdas Greimas appelle le « contrat de véridiction »<sup>416</sup>. Pourquoi le lecteur devrait-il se méfier de la description d'une ville de province, arrosée par une rivière, quelque part dans le Río de la Plata ? En effet, Brausen est convaincu – ou il essaye de nous faire croire qu'il l'est – de l'existence de cette ville qu'il a visitée un jour imprécis. Néanmoins, un nouveau résumé de son chef-d'œuvre apparaît à la fin du chapitre :

“Ahora la ciudad es mía, junto con el río y la balsa que atraca en la siesta. Ahí está el médico con la frente apoyada en una ventana; flaco, el pelo rubio escaso, las curvas de la boca trabajadas por el tiempo y el hastío; mira un mediodía que nunca podrá tener fecha, sin sospechar que en un momento cualquiera yo pondré contra la borda de la balsa a una mujer

---

<sup>415</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 29 et 30.

<sup>416</sup> « *Le vraisemblable semble pouvoir se définir à première vue comme une référence évaluante que le discours projette, hors de lui-même et qui vise une certaine réalité ou, plutôt, une certaine conception de la réalité. L'utilisation du terme de vraisemblable se situe par conséquent dans un contexte social, caractérisé par une certaine attitude à l'égard du langage, et de sa relation avec la réalité extralinguistique. C'est-à-dire que ce concept est nécessairement soumis à un certain relativisme culturel, qu'il correspond, géographiquement et historiquement, à telle aire culturelle qu'il est possible de circonscrire* », Algirdas Julien Greimas, « Le contrat de véridiction » dans *Actes du Colloque Le vraisemblable et la fiction*, Montréal, Université de Montréal, 1980, p. 1-11, p. 1.

que lleva ya, inquieta entre su piel y la tela del vestido, una cadenilla que sostiene un medallón de oro, un tipo de alhaja que ya nadie fabrica ni compra. El medallón tiene diminutas uñas en forma de hoja que sujetan el vidrio sobre la fotografía de un hombre muy joven con la boca gruesa y cerrada, con ojos claros que se prolongan brillando hacia las sienas<sup>417</sup>.

Deux lectures sont possibles pour ce paragraphe, qui apparaît entre guillemets dans le texte. L'une, dans laquelle l'employé de l'agence de publicité inquiet pour son avenir économique se réjouit de la tournure qu'il compte donner à son scénario, et une autre, dans laquelle un démiurge prend pleine possession de sa création. La première interprétation est totalement plausible, si l'on en croit les affirmations de Brausen quand il évoque une ville qu'il a visitée. La deuxième interprétation est plausible aussi, si nous considérons ce paragraphe comme son premier acte d'appropriation du monde qu'il vient de créer. Dans ce cas de figure, Brausen connaît son pouvoir, celui de décider de la vie de ses créations, et il compte s'en servir. En analysant ses mots, nous soutenons que Brausen est conscient d'avoir inventé un monde, même s'il avoue s'être inspiré d'un lieu existant dans son monde réel.

Nous remarquons, par ailleurs, la description que Brausen fait du médaillon que porte la femme. Cette description, qu'on pourrait qualifier d'excessive, remplit deux fonctions dans ce texte : celle d'apporter de la véracité à la scène narrée par l'ajout de détails qui rendent le lecteur moins méfiant face à l'in vraisemblance du récit, ce que Roland Barthes appelle « l'effet du réel »<sup>418</sup> ; et celle de susciter la curiosité pour que le lecteur poursuive la lecture d'une histoire qui n'en finit pas de démarrer.

La vie de Brausen continue et la relation avec son épouse est dans une impasse. Elle est partie chez sa mère pour continuer sa convalescence. Dans le quatrième chapitre de *La vida breve*, intitulé *La salvación*, nous retrouvons Brausen essayant de poursuivre la rédaction de son scénario, la veille du retour prévu de Gertrudis dans l'appartement : « *Me convencí de que sólo disponía, para salvarme, de aquella noche que estaba empezando más allá del balcón, excitante, con sus espaciadas ráfagas de*

---

<sup>417</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 30.

<sup>418</sup> Voir Roland Barthes, « L'effet de réel » dans *Communications*, Paris, 1968, Vol. 11, Numéro 1, p. 84-89.

*viento cálido* »<sup>419</sup>. Il cherche le salut par l'écriture comme Eladio Linacero la cherchait lui aussi une nuit, en écrivant ses mémoires, dans *El pozo*.

Ce thème, celui du salut par l'écriture<sup>420</sup>, nous le trouvons également dans le roman *Para una tumba sin nombre* (1959), où nous voyons Díaz Grey satisfait d'avoir pu écrire son récit des faits<sup>421</sup>. Dans le cas de Brausen, il ne s'agit pas de se sauver du dégoût, mais plutôt de donner un sens à sa vie, une nouvelle tournure peut-être, un frisson comme un écho d'une émotion ancienne : « *Tenía bajo mis manos el papel necesario para salvarme, un secante y una pluma fuente...* »<sup>422</sup>.

Le spécialiste Roberto Ferro établit, dans son analyse du roman, une similarité entre l'ampoule de morphine que Brausen avait dans sa main, au début du récit fondateur de la ville, et un stylo. Ferro affirme ainsi : « *La ampolla y la lapicera pueden ser consideradas semejantes; por su forma, por su contenido líquido, por su remate en una punta aguda* »<sup>423</sup>. En effet, Brausen commence la rédaction de son scénario – dans le deuxième chapitre du roman – dans son esprit, sans la coucher sur le papier, avec un objet qui ressemble à un stylo dans sa main. Toutefois, nous préférons appliquer cette similitude entre l'ampoule et le stylo à l'analyse de l'épisode présent. Nous retrouvons ici Brausen avec un objet, à la forme similaire à une ampoule et rempli d'un liquide, qui lui sert d'objet de pouvoir, capable de concentrer toutes les forces de sa créativité, dont il se servirait pour créer son texte. Il est prêt à faire face à cette nuit d'attente, ses armes sont parées, il cherche l'inspiration pour créer une péripétie qui relance la tension entre son médecin et cette femme insaisissable qu'est Elena Sala :

Pero yo tenía entera, para salvarme, esta noche de sábado; estaría salvado si empezaba a escribir el argumento para Stein, si terminaba dos páginas, o una, siquiera, si lograba que la mujer entrara en el consultorio de Díaz

---

<sup>419</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 40.

<sup>420</sup> Ce n'est pas par hasard que deux spécialistes de l'œuvre d'Onetti ont intitulé ainsi deux de leurs travaux. Voir le livre d'Omar Prego Gadea et María Angélica Petit, *Juan Carlos Onetti, o, la salvación por la escritura*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1981. Et l'article de Fernando Ainsa, « Juan Carlos Onetti: la salvación por la escritura », dans *Plural*, México, 1994, numéro 23, p. 15-19.

<sup>421</sup> « *Lo único que cuenta es que al terminar de escribirla me sentí en paz, seguro de haber logrado lo más importante que puede esperarse de esta clase de tarea: había aceptado un desafío, había convertido en victoria por lo menos una de las derrotas cotidianas* », Juan Carlos Onetti, *Para una tumba sin nombre* dans *Novelas cortas*, op. cit., p. 649.

<sup>422</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 40.

<sup>423</sup> Roberto Ferro, *Juan Carlos Onetti: La vida breve*, Buenos Aires, Edicial, 2001, p. 67.

Grey y se escondiera detrás del biombo; si escribía una sola frase, tal vez<sup>424</sup>.

Nous avons déjà assisté à la scène du cabinet dans le chapitre précédent. La femme y est entrée, s'est dénudée derrière le paravent et en est ressortie fière et désirable. Brausen l'a oublié ou il n'est pas satisfait de la façon dont cette scène s'est déroulée, en tout cas, il se martèle qu'il doit parvenir à produire quelques lignes de son argument. Sans arriver à se concentrer sur son œuvre, Brausen se distrait en pensant à sa voisine. Cette femme et ses fréquentations l'intriguent et le maintiennent aux aguets des sons du palier et de la porte d'à côté. Un nouvel élément de l'atmosphère qui l'entoure le distrait : une photographie de son épouse, prise il y a quelques années, à la fin de son adolescence. Brausen est distrait mais confiant, rassuré comme s'il attendait l'épiphanie des Muses : « *esperé confiado las imágenes y las frases imprescindibles para salvarme* »<sup>425</sup>. En regardant le portrait, il devient nostalgique de la Gertrudis de Montevideo, jeune et insouciant, qui l'a séduit un jour. Il recrée les souvenirs de leur rencontre en mélangeant les deux mondes :

Ella, la remota Gertrudis de Montevideo, terminaría por entrar en el consultorio de Díaz Grey; y yo mantendría el cuerpo débil del médico, administraría su pelo escaso, la línea fina y abatida de la boca, para poder esconderme en él, abrir la puerta del consultorio a la Gertrudis de la fotografía. [...] Entraría sonriente en el consultorio de Díaz Grey-Brausen esta Gertrudis-Elena Sala, la que conocí aquella noche y que me había estado examinando mientras yo bebía y discutía con Stein, hundida en un sillón, acariciándose la cabeza, encogida y absorta y siempre sonriendo. Para hacer venir a Díaz Grey, esta muchacha despidió a Stein y cuando estuvo sola conmigo se acercó hasta tocarme, cerrando los ojos<sup>426</sup>.

L'identification de Brausen avec son habitant de Santa María devient de plus en plus manifeste. Il connaît maintenant le nom de la femme au médaillon, elle s'appelle Elena Sala et représente la Gertrudis audacieuse, souriante et complète dont Brausen est tombé amoureux, cinq ans auparavant. Cette nuit apporte à Brausen une révélation : « *Conocí entonces lo que quería resucitar ahora con el nombre de Díaz Grey* »<sup>427</sup>.

---

<sup>424</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 41.

<sup>425</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 42.

<sup>426</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 42 et 43.

<sup>427</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 43.

Ce nom – qui pourrait être lu « días grises »<sup>428</sup> –, et la ville et la femme qui l’accompagnent, signifient pour Brausen le retour à une époque heureuse. Dans un délire de pensée magique, il essaye de s’autoconvaincre que, s’il parvient à écrire la suite de son scénario, il sera sauvé, son bonheur lui sera restitué, le sein amputé de son épouse repoussera :

[...] la misma Gertrudis bajaría del retrato para salvarme del desánimo, del amor emporcado, de la Gertrudis gruesa y mutilada; vendría a guiarme la mano para escribir un nuevo principio, otro encuentro, describir un abrazo que ella iría buscando entorpecida y sonriente, con los ojos cerrados, con aquel viejo estilo de ofensiva, impreciso y sonámbulo. Un instante más, una cosa cualquiera y también yo estaría a salvo [...] Fui a mirar, en el retrato de Gertrudis, a Montevideo y a Stein, a buscar mi juventud, el origen, recién entrevisto y todavía incomprendible, de todo lo que me estaba sucediendo, de lo que yo había llegado a ser y me acorralaba<sup>429</sup>.

À la recherche des mécanismes de création d’une ville imaginaire, nous avons trouvé les raisons – pathétiques, égoïstes, puériles, peut-être naïves – qui incitent un homme à la créer. On pourrait parler d’évasion, d’amusement pour changer le quotidien, nous préférons parler plutôt de la quête d’un miracle. Nous entendons qu’un désir de thaumaturgie anime Brausen, la réalisation d’un geste magique qui rendrait sa vie meilleure. Tout dépend de sa capacité à créer une fiction qui aurait des conséquences sur sa vie réelle. Déjà la formulation d’une condition – s’il parvenait à faire entrer la femme dans le cabinet de Díaz Grey – relève de l’incantation. Si telle condition se produit, la magie opérera, comme conséquence de l’énonciation d’un sortilège ou comme une juste récompense de l’univers à l’effort fourni par ce créateur de publicités.

---

<sup>428</sup> Compte tenu de la prononciation de la lettre « z » en Amérique, les mots « Díaz » et « días » sont homophones. Le mot *grey* en anglais signifie *gris* en espagnol. Nous avons déjà évoqué qu’Onetti avait une bonne connaissance de la langue anglaise et qu’il était adepte des jeux de mots avec les noms propres. C’est pourquoi nous pouvons interpréter le nom du médecin comme « des jours gris ». Une autre interprétation serait celle proposée par Laura Abbassian dans son article « L’espace comme lieu du déclin dans le roman uruguayen des années 1960 » [1993]. L’Uruguayenne propose de relier l’inspiration d’Onetti à celle d’Oscar Wilde – que nous avons déjà évoquée *supra* – et considérer le nom Díaz Grey comme une référence à Dorian Grey, du nom du personnage de Wilde dans *The Picture of Dorian Gray* (1890) : « Ainsi nous apparaît le personnage récurrent des romans et des nouvelles d’Onetti, Diaz Grey, celui qui assure la fuite de l’horreur quotidienne, comme si l’auteur lui-même voulait nous fournir la clé du sens de sa création, expliquant à sa manière l’expérience de l’écrivain rêveur... », Laura Abbassian, « L’espace comme lieu du déclin dans le roman uruguayen des années 1960 » dans *Lieux dits : recherches sur l’espace dans les textes hispaniques XVIe-XXe siècles*, Jacques Soubeyroux coord., Saint Etienne, Université de Saint-Etienne, 1993, p. 55.

<sup>429</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 43.

Soudainement, Brausen s'aperçoit qu'une lettre adressée à sa voisine vient d'être glissée sous sa porte, par erreur. Ce fait le perturbe et le distrait définitivement de la mission qu'il s'était fixée : « *Ya no volví a tomar la lapicera* »<sup>430</sup>. Il reconnaît son échec :

Cuando terminara la noche, cuando me pusiera de pie y aceptara, sin rencor, que había perdido, que no podía salvarme inventando una piel para el médico de Santa María y metiéndome en ella; en un momento cualquiera del fin de la noche, cuando sólo fuera posible mantenerla cerrando ventanas y balcones, murmurando y cumpliendo palabras y actos nocturnos, la Queca, Enriqueta<sup>431</sup>, iba a volver de la calle, sola o escoltada por los pasos y el silencio de un hombre<sup>432</sup>.

Brausen appréhende la fin de cette nuit. Son épouse rentrera le matin et le retrouvera vaincu, usé, sans magie, parce qu'il n'a pas réussi à contrôler son personnage. Plus encore, Brausen gardait l'espoir de réussir à posséder son médecin en habitant sa peau, dans une espèce de métempsychose qui lui assurerait le salut. Il essaiera de faire durer cette nuit en chassant la lumière du jour et en gardant l'attitude, les mots et les gestes nocturnes. Il glisse la lettre adressée à sa voisine sous sa porte en se répétant « *Todo está perdido* »<sup>433</sup>. Il devra donc chercher une autre façon d'accomplir le miracle. Il s'endort et l'arrivée de la Queca chez elle le réveille ; il l'écoute parler au téléphone avant d'aller se coucher. Cela le sort de sa torpeur pour le plonger à nouveau dans ses méditations :

Entonces sonreí, crucé el borde de la tristeza, dilatada, prácticamente infinita, como si hubiera estado creciendo durante mi sueño y el corto monólogo de la mujer en el teléfono. No había podido escribir el argumento de cine para Stein; tal vez no podría nunca salvarme con el dibujo de la larga frase inicial que bastaría para devolverme nuevamente la vida. Pero si no luchaba contra aquella tristeza repentinamente perfecta; si lograba abandonarme a ella y mantener sin fatiga la conciencia de estar triste; si podía, cada mañana, reconocerla y hacer que saltara hacia mí desde un rincón del cuarto, desde una ropa caída en el suelo, desde la voz quejosa de Gertrudis; si amaba y merecía diariamente mi tristeza, con deseo, con hambre, rellenándome con ella los ojos y cada vocal que pronunciara, entonces estaba seguro, quedaría a salvo de la rebeldía y la desesperanza<sup>434</sup>.

---

<sup>430</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 44.

<sup>431</sup> Brausen connaît le nom de sa voisine car il était écrit sur l'enveloppe de la lettre glissée sous sa porte par erreur, quelques jours auparavant.

<sup>432</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 44.

<sup>433</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 44.

<sup>434</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 45.

Brausen embrasse son état d'âme comme un naufragé heureux d'être toujours vivant, mais se sachant à la dérive. Il ne récupérera pas sa vie et il se résigne à sombrer dans un état qu'on pourrait qualifier de dépressif. Sans se débattre, il se dispose à adopter une attitude d'acceptation pour survivre à la frustration de n'être personne d'autre que lui-même. Néanmoins, le matin lui procure une surprise :

[...] cerré los ojos en la oscuridad que comenzaba a debilitarse, para ver, en una hora próxima al mediodía, hacia el norte y junto a un río, en la sala de espera del consultorio de Díaz Grey, una mujer gruesa, con una inmóvil expresión de ofensa. Que sostenía un niño entre las rodillas [...] otra, alta y delgada, con el pelo rubio peinado hacia atrás y que esperaba examinándose las uñas, con un contenido principio de sonrisa en la cara. Vi bostezar a la mujer rubia y sonreír mientras esperaba, sola ahora en el vestíbulo, oyendo el llanto del niño en el consultorio y las voces de mando de la madre; mirando sin curiosidad, con un tenue disgusto, la mayólica vacía, los vidrios de colores de la ventana, la escalera y su pasamanos de bronce. Después, cuando la mujer gruesa salió arrastrando al niño y un perfume de jabón se mezcló con las deprimentes sensaciones que emanaban de los objetos y la luz del vestíbulo, fui yo mismo, vestido con un largo guardapolvo mal abrochado, quien mantuvo abierta la puerta del consultorio hasta que la mujer desconocida pasó rozándome, avanzó hasta la mitad de la alfombra, se detuvo y comenzó a mover la cabeza para observar calmosa mis muebles, mi instrumental, mis libros<sup>435</sup>.

La magie a opéré, Brausen est devenu le médecin de province, il est Díaz Grey. Ce paragraphe marque la fin du quatrième chapitre de *La vida breve*. Le chapitre suivant, intitulé *Elena Sala*, parachève l'identification du protagoniste avec sa création. La narration commence à la première personne, comme si c'était Brausen qui racontait, pourtant, le lecteur comprend vite que l'action se situe dans le cabinet de Díaz Grey : « *Abrió la puerta para dejarla entrar y me volví a tiempo para descubrir su sonrisa, la burla anticipada que estaba descargando en los muebles y en la luz del mediodía de las ventanas* »<sup>436</sup>. Si, dans ce premier paragraphe du chapitre, tout semble annoncer la fusion

---

<sup>435</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 45.

<sup>436</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 46.

de Brausen avec son personnage et donc un mécanisme fictionnel digne de la métalepse<sup>437</sup>, le deuxième sème le trouble : « *–Por favor, un minuto. Puede sentarse –dije sin mirarla. Me incliné sobre el escritorio para anotar en la libreta un nombre y una suma de dinero; después el médico, Díaz Grey, se acercó con frialdad a la mujer que no había querido sentarse* »<sup>438</sup>. Le fait de trouver les deux voix narratives dans une même phrase pousse le lecteur à une confusion des personnes grammaticales. Le narrateur frise la schizomanie, une indication de l'état d'esprit de Brausen : il est lui et l'autre en même temps.

Le spécialiste Roberto Ferro analyse le début de ce chapitre ainsi : « *El capítulo 5, “Elena Sala”, el primero que se desarrolla totalmente en Santa María, es la puesta en acción de la escena originaria de la serie y que el texto escribe en lo literal: el cambio de mano del narrador; todo el sistema de índices de ostensión aparece invertido de manera explícita* »<sup>439</sup>. Certainement, le changement de narrateur commence à s'opérer à partir de cette scène. Il n'est pas encore totalement accompli, mais il est évident dans ce début de chapitre.

Le récit continue, raconté par un narrateur hétérodiégétique, sans intervention de Brausen. Les méditations du médecin à la première personne sont insérées entre guillemets, c'est la marque typographique dont dispose le lecteur pour suivre l'histoire. Elena Sala dévoile ses vraies intentions à Díaz Grey : « *...cuando me decidí a venir a Santa María sabía que usted estaba aquí y que iba a conocerlo. No sabía casi nada de usted, lo vi una tarde en el bar del hotel, el domingo. No vaya a enojarse. No sé por qué se lo digo, podría callarme* »<sup>440</sup>. Elle est à Santa María parce qu'un autre médecin lui a parlé de Díaz Grey : « *Nos dijo que era amigo suyo desde la Facultad [...] cuando usted estaba en Buenos Aires, habían atendido juntos algunos enfermos* »<sup>441</sup>. Ce médecin est Quinteros,

---

<sup>437</sup> Dans *Figures III*, Gérard Genette explique ce en quoi consiste, à ses yeux, la métalepse dans le récit : « *Le passage d'un niveau narratif à l'autre ne peut en principe être assuré que par la narration, acte qui consiste précisément à introduire dans une situation, par le moyen d'un discours, la connaissance d'une autre situation. Toute autre forme de transit est, sinon toujours impossible, du moins toujours transgressive. Cortazar raconte quelque part l'histoire d'un homme assassiné par l'un des personnages du roman qu'il est en train de lire : c'est là une forme inverse (et extrême) de la figure narrative que les classiques appelaient la métalepse de l'auteur [...]* », Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 243-244. Il ajoute ensuite : « *Une figure moins audacieuse, mais que l'on peut rattacher à la métalepse, consiste à raconter comme diégétique, au même niveau narratif que le contexte, ce que l'on a pourtant présenté (ou qui se laisse aisément deviner) comme métadiégétique en son principe* », *Ibidem*, p. 245.

<sup>438</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, *op. cit.*, p. 46.

<sup>439</sup> Roberto Ferro, *Juan Carlos Onetti: La vida breve*, *op. cit.*, p. 53.

<sup>440</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, *op. cit.*, p. 50.

<sup>441</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, *op. cit.*, p. 51.

le personnage que nous avons rencontré dans la micro-nouvelle *La casa en la arena* (1949), déjà évoquée. Le médecin comprend, demande des nouvelles de son collègue, la femme lui explique qu'il a quitté le pays. Quinteros a fui au Chili parce que « *iban a llevarlo preso* »<sup>442</sup>. Le lecteur peut se pencher sur la vie du médecin avec l'évocation de ses années de jeune médecin : « *médicos jóvenes como Quinteros y yo, entonces, sin dinero, sin un bonzo de la Facultad que nos tomara bajo el ala* »<sup>443</sup>. La femme arrive à convaincre le médecin de lui prescrire de la morphine pour elle et son mari qui arrive bientôt dans la ville.

Brausen a-t-il réussi à développer son scénario ? Sa création a-t-elle une vie propre et l'employé d'une agence de publicité est-il parvenu, par magie ou par hasard, à s'immiscer dans cette vie, devinant son passé et son avenir ? En est-il en est conscient ? Nous ne trouverons pas les réponses dans le texte, pas dans l'immédiat. Les chapitres suivants nous montrent la vie de Brausen à Buenos Aires et il faudra arriver au huitième chapitre pour retrouver Díaz Grey. À partir de ce moment, le roman se déploie sur deux niveaux de narration : celui qui raconte la vie de Brausen, à Buenos Aires, et celui raconté par Brausen, situé dans son monde de fiction. Selon la critique argentine Josefina Ludmer, le premier récit est producteur et le deuxième est le produit narratif du premier<sup>444</sup>.

La spécialiste de l'œuvre d'Onetti Sonia Mattalía établie également un schéma d'analyse des deux récits : « *se despliegan dos instancias narrativas en La vida breve: un relato productor y uno producido; el primero se postula como "real", el segundo como "ficticio"* »<sup>445</sup>. La fiction productrice de fiction plonge le lecteur dans une double trame qui l'oblige à suivre deux histoires autonomes mais concomitantes.

Nous ignorons si Brausen est toujours à l'origine de ce qui se passe à Santa María. Si ce n'est pas le cas, nous pouvons affirmer que le récit situé dans la ville de fiction est autonome. Dans le cas contraire, nous sommes obligés d'admettre qu'Onetti nous cache parfois les pistes textuelles nécessaires pour suivre l'incidence de l'auteur du scénario sur les événements situés dans la ville. Étranger aux inquiétudes du lecteur, Brausen est

---

<sup>442</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 51.

<sup>443</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 52.

<sup>444</sup> « *postulado como productor, y el que Brausen narra al crear su mundo imaginario, que surge como producto* », Josefina Ludmer, *Onetti: Los procesos de construcción del relato*, Buenos Aires, Sudamericana, 1977, p. 45.

<sup>445</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 368.

toujours dans cet état d'ennui et de résignation que nous lui avons connu précédemment. Ses méditations apparaissent entre guillemets dans le texte :

“Gertrudis y el trabajo inmundo y el miedo de perderlo –iba pensando, del brazo de Stein–; las cuentas por pagar y la seguridad inolvidable de que no hay en ninguna parte una mujer, un amigo, una casa, un libro, ni siquiera un vicio, que puedan hacerme feliz”<sup>446</sup>.

Brausen prend un taxi pour rentrer chez lui. Ses méditations sont toujours sombres, il se sent anéanti : « Este, yo en el taxímetro, inexistente, mera encarnación de la idea de Juan María Brausen [...] nadie, en realidad; un nombre, tres palabras, una diminuta idea construida mecánicamente por mi padre, sin oposiciones »<sup>447</sup>. Cette phrase nous met sur la piste des rapports de Brausen à la figure du père. Si pour se construire il a besoin de tuer symboliquement cet homme capable de créer une vie, il est sur la bonne voie en construisant un monde. Si l'image que Brausen a de lui-même est celle de n'être qu'une idée construite mécaniquement par un géniteur, c'est-à-dire, sans transcendance dans le geste, sans attentes ou sans sentiment noble envers son fils, cela expliquerait pourquoi il a tellement de mal à s'épanouir. Cette mention du père est la seule dans tout le roman. Nous n'avons plus de piste textuelle pour établir une psychologie du personnage dans ce sens. Néanmoins, cette phrase est un nouvel élément qui s'ajoute à la construction de l'état d'âme du protagoniste pendant la création de sa ville de fiction.

### 2.1.3 Une porte reste ouverte

Un retournement soudain se produit dans la vie de Brausen. Un jour, en rentrant chez lui, il découvre la porte de sa voisine ouverte. Cette coïncidence lui offre la possibilité d'accéder à cet appartement longuement fantasmé. À la différence du protagoniste de *L'enfer* (1908) d'Henri Barbusse (1873–1935)<sup>448</sup>, perché contre le mur de sa chambre pour

---

<sup>446</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 61.

<sup>447</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 62.

<sup>448</sup> Auteur connu d'Onetti, le nom de Barbusse apparaît à côté de Malraux dans la chronique rédigée par l'écrivain « La piedra en el charco », signée Periquito el aguador, du numéro 19 de l'hebdomadaire *Marcha*, publié le 27 octobre 1939. Consulté sur <http://biblioteca.periodicas.edu.uy/items/show/113>

regarder les occupants de la chambre attenante<sup>449</sup>, Brausen ne se satisfait plus d'épier les conversations de sa voisine<sup>450</sup>. Il profite de cette opportunité pour s'introduire dans ce nouveau monde voisin et interdit, et il s'y sent renaître. Il se promène dans l'appartement en scrutant le désordre, les objets, les habits de la femme, la nourriture sur la table. Il aperçoit une valise vide, deux pommes, une bouteille oubliée sous le lit, une petite montre en or qui ne donne pas l'heure, car elle n'a qu'une aiguille<sup>451</sup>. Son émotion est immense : « ...*el aire de la habitación, indefinible. Aspiré el aire hasta que sentí que se me cerraba la garganta y que mi cuerpo entero quería abandonarse a los sollozos que había estado postergando en las últimas semanas* »<sup>452</sup>.

La souffrance contenue dans l'esprit de Brausen depuis l'opération de Gertudis trouve un lieu d'expression dans cet appartement. Nous retrouvons une référence à la vie brève évoquée dans le titre du roman, dans cet épisode d'intrusion clandestine. Entouré par l'air de l'appartement de sa voisine, Brausen ressent l'atmosphère et l'étrange effet que cet air a sur lui : « *Calmándome y excitándome cada vez que mis pies tocaban el suelo, creyendo avanzar en el clima de una vida breve en la que el tiempo no podía bastar para comprometerme, arrepentirme o envejecer* »<sup>453</sup>. Il a trouvé un palliatif pour panser son esprit, torturé par l'impossibilité d'écrire son histoire. Il aura besoin de revenir dans ce monde nouveau, excitant, de sa voisine.

À Santa María, Díaz Grey continue sa vie, presque sans que Brausen s'en aperçoive : « ...*y sin que yo necesitara dirigir lo que estaba sucediendo, o prestarle atención –mientras pensaba en dinero, Gertrudis, propaganda, o me empeñaba en colocar entre la mujer y Díaz Grey la materia inflexible del marido...* »<sup>454</sup>. Pourtant, Brausen essaye toujours de construire son scénario :

Porque yo necesitaba encontrar el marido exacto, insustituible, para escribir de un tirón, en una sola noche, el argumento de cine y colocar

---

<sup>449</sup> Ce roman narre l'obsession développée par un jeune employé de banque, locataire dans une pension parisienne, qui regarde et écoute ses voisins de chambre par une fente du mur. Il devient un voyeur des vies de multiples personnages passagers au point qu'il en perd la santé physique et mentale. Voir Henri Barbusse, *L'enfer*, Paris, Les Éditions G. Cres & cie., 1925.

<sup>450</sup> Les points en commun entre *L'enfer* et *La vida breve* ont été analysés par Fernando Ainsa dans *Las trampas de Onetti*, Montevideo, Alfa, 1970, p. 176.

<sup>451</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 66.

<sup>452</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 64.

<sup>453</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 65.

<sup>454</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 70.

dinero entre mí y mis preocupaciones. Y eran esas mismas preocupaciones las que me impedían escribir, las que me desanimaban y me distraían, las que me hacían extraer del ensueño de las noches en blanco y de las repentinas inspiraciones de la jornada fatalmente, al marido equivocado, inutilizable<sup>455</sup>.

Nous retrouvons le protagoniste dans la même attitude de manque d'inspiration depuis plusieurs chapitres. Son état dépressif continue également, chaque jour étant difficile à vivre pour Brausen : « *arrancarme del sueño y aceptar el repugnante comienzo de la jornada* »<sup>456</sup>. Par moments, il se dit que son scénario ne sera jamais fini et que cette renonciation viendra s'ajouter aux autres défaites de son quotidien : « *Yo estaba resignado a la desaparición de la cara del marido de Elena Sala, a la desaparición de Gertrudis, a la pérdida de mi empleo, anunciada confusamente por Stein* »<sup>457</sup>.

Seul à la maison, Brausen dispose de tout son temps pour se torturer et écouter sa voisine. Il semble se rendre compte de son état, et de la taille de sa tâche : « *Me alejaba – loco, despavorido, guiado– del refugio y de la conservación, de la maniática tarea de construir eternidades con elementos hechos de fugacidad, tránsito y olvido* »<sup>458</sup>. L'éternité qu'il essaye de construire, en vain, est Santa María. La fugacité, le passage et l'oubli sont les composantes de la vie brève, dépourvue de transcendance et sans lendemain qu'il traîne, comme un chien fatigué qui ne veut plus marcher et pourtant avance derrière son maître, résigné.

Une idée germe dans son esprit : le salut viendra s'il parvient à prolonger sa présence dans l'appartement attenant, à l'air inexplicablement vivifiant pour cet homme abattu. Il se présente devant la porte de la Queca et se fait passer pour un ami d'un des hommes dont il l'a entendu parler au téléphone. Brausen improvise une imposture, en usant de la créativité qu'il était incapable de cristalliser les jours précédents, il crée un personnage d'homme résolu et périlleux : Juan María Arce<sup>459</sup>.

---

<sup>455</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 70.

<sup>456</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 72.

<sup>457</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 76.

<sup>458</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 89.

<sup>459</sup> Anagramme de CREA et rappelant phonétiquement HACER, ce nom permet à Brausen de créer un personnage qu'il joue, et de faire des choses qu'il n'aurait jamais osé faire sous son vrai nom.

Il invente une histoire improbable et affirme la connaître à travers leur ami en commun, un certain Ricardo. Brausen appelle la femme par son nom, Martí<sup>460</sup>, pour étayer son imposture. Il laisse la femme décider si elle croit, ou feint de croire, à cette histoire : « *me iba a abandonar silencioso en el sillón y obligaría a la mujer a tomar la iniciativa [...] De ella depende y va a elegir sin saber lo que está haciendo* »<sup>461</sup>. Finalement la ruse fonctionne : « *Ahora yo también estoy dentro del escándalo, dejando caer ceniza de tabaco por todas partes aunque no fume* »<sup>462</sup>. La femme cède et l'accepte dans son monde, au moins en apparence :

La apreté, seguro de que nada estaba sucediendo, de que todo era nada más que una de esas historias que yo me contaba cada noche para ayudarme a dormir; seguro de que no era yo, sino Díaz Grey, el que apretaba el cuerpo de una mujer, los brazos, la espalda y los pechos de Elena Sala, en el consultorio y en un mediodía, por fin<sup>463</sup>.

Brausen a du mal à croire ce qui se passe. Comme dans un scénario réussi, la trame fonctionne. Le héros parvient à conquérir la belle, le médecin séduit la femme fatale aux seins parfaits dans un cabinet d'une ville de province. Toutefois, la Queca ne garde pas de ressemblance frappante avec Elena Sala. Cette dernière est une femme séduisante et sûre d'elle. À cause de sa dépendance à la morphine, elle entre dans des activités délictuelles, mais ne vit pas une vie de débauche. La Queca est une prostituée<sup>464</sup> bisexuelle, habitée par ses propres démons<sup>465</sup>, elle peut devenir très agressive et grossière quand elle le veut. Sa vie est désordonnée, pleine de soûlerie et de fuite de la solitude.

Arce est un nouveau personnage de l'histoire. Brausen continue sa vie comme époux, ami et employé, certes. Cependant, il expérimente un dédoublement dans l'appartement de sa voisine : il devient quelqu'un d'autre. Sonia Mattalía l'explique ainsi :

Estos dos niveles de realidad textual se desarrollan en tres líneas argumentales :1) la historia, ubicada en la "realidad", y en una ciudad

---

<sup>460</sup> Nous rappelons que Brausen le connaît grâce à la lettre adressée à la femme, quelques jours auparavant.

<sup>461</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 92.

<sup>462</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 93.

<sup>463</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 96.

<sup>464</sup> Lors de leurs rencontres, Brausen lui donne un peso symbolique comme rétribution, dans un geste de mépris envers la femme, confirmée ainsi comme prostituée. Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 234.

<sup>465</sup> Elle les appelle « ellos », des entités qui la hantent lorsqu'elle se retrouve seule à la maison : « En cuanto estoy sola aparecen. Si tomo bastante, me puedo dormir enseguida », Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 109.

“real”, Buenos Aires, es protagonizada por Brausen, quien progresivamente se convertirá en “creador” del mundo sanmariano. 2) La historia del desdoblamiento de Arce, la adopción de una vida diferente y de una personalidad, también contada dentro del mundo “real”. 3) La historia del doctor Díaz Grey, Santa María y sus protagonistas que, siendo producida por Brausen, entra en el estatuto de lo “ficticio”<sup>466</sup>.

Le treizième chapitre du roman est entièrement situé à Santa María. Un narrateur hétérodiégétique narre la rencontre de Díaz Grey et Lagos, le mari d’Elena Sala. Un détail, et non des moindres se glisse au début du récit : « *Desde las ventanas del consultorio era posible ver la plaza con su pedestal blancuzco y vacío* »<sup>467</sup>. Ce piédestal recevra – dans un futur de l’évolution de la ville – la statue du fondateur<sup>468</sup>. Cependant, au début de la création de sa ville, Brausen avait affirmé apercevoir une statue sur la place. Nous reviendrons sur cette statue et la place qui lui est accordée dans différents récits de Santa María.

Par la suite, Díaz Grey et Elena Sala partent à la recherche d’Oscar Owen, le jeune Anglais amant de la femme. Ce personnage est décrit par Horacio Lagos<sup>469</sup>, le mari d’Elena Sala, comme un gigolo<sup>470</sup>. Pourtant, ils ont vécu un triangle amoureux sur fond de dépendance à la morphine.

Dans ce chapitre nous assistons au rapprochement entre Elena Sala et Díaz Grey. La tension érotique est perceptible entre les deux personnages mais, Elena Sala est une femme hantée par ses fantômes. Elle se sert du médecin pour parvenir à ses objectifs : assouvir sa nécessité de morphine et retrouver Oscar Owen. Díaz Grey, dans ses méditations, imagine les pensées qu’il lui inspire : « *Mi pobre, querido lavativo*.

---

<sup>466</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 368.

<sup>467</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 97.

<sup>468</sup> Dans *El astillero* (1961), on peut lire un résumé des délibérations des habitants pour l’installation de la statue du fondateur. Nous le transcrivons dans la prochaine partie de notre travail, dédiée à l’analyse du roman *Juntacadáveres* (1964).

<sup>469</sup> Nous soulignons que les deux hommes portent les noms de deux personnages de *Regreso al sur*, la micro-nouvelle qu’Onetti avait publiée dans *La Nación* de Buenos Aires, en 1946. Par ailleurs, le nom d’Oscar Owen nous rappelle, de par ses sonorités, celui d’Oscar Wilde, l’écrivain irlandais dont nous avons évoqué l’admiration qu’Onetti lui vouait.

<sup>470</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 103.

*Lagos chorreando frases sin fin para explicar tonterías o no explicar nada, y el medicucho sonriendo, interesado, amable, despectivo* »<sup>471</sup>.

Le seizième chapitre de la première partie du roman narre la recherche du fugitif dans un village côtier. Le médecin et Elena Sala remontent la rivière à bord d'un canot. Ils cherchent un hôtel, depuis lequel l'Anglais a écrit à la femme : « *Hace menos de un mes. Cuando yo lo buscaba en Santa María, él estaba ahí, en el hotel. Encontré la carta cuando volví a Buenos Aires* »<sup>472</sup>. Nous apprenons ici qu'Elena Sala était déjà venue dans la ville.

Lorsqu'ils marchent entre les dunes, le long de la rivière, Díaz Grey questionne la femme afin de connaître l'histoire de l'Anglais, ce personnage fuyard. Il lui en propose deux versions, dont l'une serait le vrai récit des faits. Une de ces versions est l'histoire d'un fugitif : « *robó dinero en la empresa donde trabajaba, cobró y se guardó un dinero que pertenecía a sus amos, nobles personas que lo soportaban por caridad y [...] trató de desaparecer* »<sup>473</sup>. Les lecteurs de l'œuvre d'Onetti entreverront dans ce passage une référence à la micro-nouvelle *La larga historia* (1944) germe de la nouvelle *La cara de la desgracia*, publiée en 1960. Cette nouvelle raconte un épisode dans la vie du frère de Julián, le caissier d'une coopérative qui vole l'agent de l'entreprise pour payer ses dettes de jeu. Julián s'enfuit dans une cavale qui se termine par son suicide. La référence intratextuelle dans cette scène, où nous voyons le médecin et la femme marcher dans le sable, est renforcée par le fait que le protagoniste des nouvelles mentionnées – son nom est inconnu dans les deux textes cités – est en vacances dans un village côtier au moment des faits narrés dans l'histoire.

Dans la conversation, Elena Sala rappelle à Díaz Grey qu'elle est venue à Santa María non seulement pour retrouver Oscar Owen, mais aussi pour faire sa connaissance, suivant ainsi le conseil du docteur Quinteros. Le nom de cet ancien collègue est chargé de connotations pour Díaz Grey. Un peu agacé, il lui rappelle qu'il est allé en prison par la faute de cet homme : « *Entonces se trataba de algo así como una presión por vía diplomática; usted nombró plenipotenciarios a sus pechos. A propósito, ¿nunca sufrió*

---

<sup>471</sup> Le terme « lavativero » est employé pour parler d'un médecin, de façon péjorative. Il fait référence à l'application de « lavativas » un autre terme employé pour parler de lavements. Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 106.

<sup>472</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 120.

<sup>473</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 122.

*de los pezones? ¿Ardor, irritación...?»<sup>474</sup>. C'est une référence à peine voilée à Gertrudis. Sans faire intervenir à Brausen comme narrateur de ce chapitre, Onetti n'arrête pas de nous rappeler la figure du protagoniste. De plus, l'auteur glisse une autre référence intratextuelle, cette fois avec la micro-nouvelle *La casa en la arena* (1949), où nous trouvons Díaz Grey qui attend des instructions de Quinteros, avec une femme séduisante et un garçon pyromane, dans une maison qui se trouve au bord d'une rivière, entre les dunes.*

Finalement, ils trouvent l'hôtel dans lequel pourrait se cacher Owen. En montant les marches, le souvenir d'un rêve assaille Díaz Grey : « *cuando el médico recordó asombrado un viejo sueño, una fantasía tantas veces repetida, única cosa que lo unía al futuro. Un sueño en el que se veía sentado en la terraza de un hotel [...] Era a principios de otoño, en el sueño* »<sup>475</sup>. Cette sensation de *déjà vu* trouvera son sens dans la deuxième partie du roman, nous en reviendrons plus tard.

À Buenos Aires, Brausen passe du temps avec sa voisine la Queca, sous sa fausse identité d'Arce. La femme semble séduite par cet homme mystérieux et violent. Néanmoins, un événement confus se produit un jour. Ernesto, un jeune ami ou amant de la Queca, s'invite dans l'appartement et questionne Brausen-Arce sur ses intentions. Il s'en suit une confrontation où Ernesto frappe Brausen, qui est chassé violemment de l'appartement. Cet incident, loin de décourager Brausen, le confirme dans sa nécessité d'être Arce, de ne pas être Juan María Brausen, d'être quelqu'un d'autre : « *sonriendo mientras sentía que lo más importante estaba a salvo si yo me seguía llamando Arce* »<sup>476</sup>.

Prêt à venger cet affront, Brausen achète une arme pour tuer Ernesto s'il l'empêche de retourner dans l'appartement de la Queca. Rien d'autre n'a d'importance à ses yeux. Il renonce même à la création de son scénario :

Yo ya había aceptado la muerte del argumento de cine, me burlaba de la posibilidad de conseguir dinero escribiéndolo; estaba seguro de que las vicisitudes que había proyectado con precisión y frialdad para Elena Sala, Díaz Grey y el marido no se cumplirían nunca. No llegaríamos los cuatro a aquel final del proyecto de argumento que nos esperaba escondido en el

---

<sup>474</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 123.

<sup>475</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 124.

<sup>476</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 112.

cajón de mi escritorio, a veces junto al revólver, otras a un lado de la caja de balas, entre vidrios y tornillos inútiles<sup>477</sup>.

Cependant, Brausen conserve un intérêt certain pour ses personnages. Il parle d'eux comme d'amis réunis pour un projet cinématographique, comme s'il s'agissait d'un groupe de travail, formé par quatre participants, qui cherchent ensemble à atteindre un résultat, cette fin du projet qui les attend dans un tiroir. Pour le reste, dans certaines occasions, il ne considère plus ses personnages sur un pied d'égalité, mais plutôt, comme un voyeur considère ses victimes. Il regrette de ne pas être à même d'user de son pouvoir sur ces créations :

Pero, a pesar del fracaso, no me era posible desinteresarme de Elena Sala y el médico; mil veces hubiera pagado cualquier precio para poder abandonarme, sin interrupciones, al hechizo, a la absorta atención con que seguía sus movimientos absurdos, sus mentiras, las situaciones que repetían y modificaban sin causa; para poder verlos ir y venir, girar sobre una tarde, un deseo, un desánimo una y otra vez; para poder convertir sus andanzas en torbellinos, apiadarme, dejar de quererlos, comprobar, mirando sus ojos y escuchándolos, que empezaban a saber que estaban afanándose por nada<sup>478</sup>.

Nous voyons Brausen se réjouir dans la perspective de jouer avec les destins de ces deux personnes. Car, en les animant d'une vie propre – comme si ses créations avaient le droit de faire des « *movimientos absurdos* », aller et venir, se décourager – il apprécie mieux la futilité de leurs vies, et celle de la sienne en même temps. Brausen s'amuse, tel un enfant avec ses jouets, à convertir leurs errances en agitation, à leur offrir et leur reprendre son affection. Il se réjouit à l'avance du moment où ils se rendront compte que leurs agissements ne servent à rien. Entre-temps, il aime l'idée de croire que sa créature soupçonne l'existence d'un père créateur. Brausen imagine son médecin :

Abandonado en el aire libre al cansancio, al frío, a las olas de sueños [...] llegaba a intuir mi existencia, a murmurar “Brausen mío” con fastidio; seleccionaba las desapasionadas preguntas que habría de plantearme si llegaba a encontrarme un día. Acaso sospechara que yo lo estaba viendo; pero, necesitado de situarme, se equivocaba buscándome en la mancha

---

<sup>477</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 135.

<sup>478</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 135.

negra de las sombras sobre el cielo gris. [...] invocaba mi nombre en vano<sup>479</sup>.

Tel un Adam qui connaît son créateur parce qu'il a parlé avec lui<sup>480</sup>, Díaz Grey connaît son créateur et peut deviner ses gestes. Ou, tout au moins, il est capable de les imaginer. Dans une de ses méditations (entre guillemets dans le texte du roman) il invoque le nom de son créateur et se dit :

[...] no me serviría la voluntad porque es mentira que baste la persistencia en el rezo para que descienda la gracia, [...]. Ir moviéndome como un animal o como Brausen en su huerto para examinar y nombrar cada tono del verde, cada falsa transparencia del follaje, cada rama tierna, cada perfume, cada pequeña nube apelonada, cada reflejo en el río. Es fácil; moverme mirando y oliendo, tocando y murmurando, egoísta hasta la pureza, ayudándome, obligándome a ser, sin idiotas propósitos de comunión; tocar y ver en este cíclico, disponible principio del mundo hasta sentirme una, ésta, incomprensible y no significativa manifestación de la vida, capricho engendrado por un capricho, tímido inventor de un Brausen manipulador de la inmortalidad [...]. Saberme a mí mismo una vez definitiva y olvidarme de inmediato, continuar viviendo exactamente como antes pero cerrada la boca que ahora me abre la ansiedad<sup>481</sup>.

Ce passage est une référence explicite à la genèse biblique, en plus d'être une mise en abîme de la création littéraire. Il nous rappelle également quelques vers d'un poème du poète mexicain Xavier Villaurrutia (1903–1950) intitulé *Estancias nocturnas* (1938) :

Miedo de no ser nada más que un jirón de sueño  
de alguien —¿de Dios?— que sueña en este mundo amargo.  
Miedo de que despierte ese alguien —¿Dios?—, el dueño  
de un sueño cada vez más profundo y más largo<sup>482</sup>.

Cette image d'un homme qui craint de n'être qu'un rêve rêvé par quelqu'un d'autre nous rappelle le personnage du mage de la nouvelle *Las ruinas circulares* (1940), que nous avons déjà évoquée. Cette nouvelle nous intéresse de par son développement de la création

---

<sup>479</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 158.

<sup>480</sup> Voir *La Bible*, Genèse 2.23.

<sup>481</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 161 et 162.

<sup>482</sup> Xavier Villaurrutia, « *Estancias nocturnas* » (1938) dans *Obra Poética*, Madrid, Ed. Hiperión, 2006, p. 299.

d'un homme par la force de la pensée d'un autre<sup>483</sup> et de par le doute sur sa nature magique qui s'installe chez le protagoniste. Les deux écrivains, Villaurrutia et Borges, connaissaient leurs œuvres respectives<sup>484</sup>, nous pouvons donc émettre une hypothèse sur l'influence de l'inspiration du Mexicain sur l'Argentin.

Dans le dix-huitième chapitre de la première partie, intitulé *Una separación*, Gertrudis annonce à Brausen qu'elle le quitte et il est renvoyé de l'agence de publicité. Il n'est pas très affecté par la décision de son épouse, ni par la perte de son emploi, tout ce qu'il souhaite étant d'accéder à l'appartement à l'air miraculeux. Finalement, Brausen-Arce parvient à se réconcilier avec la Queca et il mettra tout en place pour s'assurer de la présence d'Arce dans ce monde. Il habite ce personnage, cette espèce de *döppelgänger* qu'est devenu Arce, en même temps qu'il habite le personnage du médecin : « *siendo Arce en el departamento de la Queca y seguir siendo Díaz Grey en la ciudad al borde del río* »<sup>485</sup>. Blasé de sa vie, l'ex-employé d'une agence de publicité se trouve dans un état défaitiste mais il croit connaître une échappatoire :

[...] Juan María Brausen y mi vida no eran otra cosa que moldes vacíos, meras representaciones [...] de un ser arrastrado sin fe entre personas, calles y horas de la ciudad, actos de rutina [...]. Yo había desaparecido el día impreciso en que se concluyó mi amor por Gertrudis; subsistía en la doble vida secreta de Arce y del médico de provincias. Resucitaba diariamente al penetrar en el departamento de la Queca [...] del aire en eterno tiempo presente [...]. Y volvía a vivir cuando, alejado de las pequeñas muertes cotidianas, del ajetreo y la muchedumbre en las calles [...] sentía crecer un poco de pelo rubio, como un plumón, en mi cráneo, atravesaba con los ojos los vidrios de las gafas y de la ventana del consultorio en Santa María para dejarme acariciar el lomo por las olas de un pasado desconocido, mira la plaza y el muelle, la luz del sol o el mal tiempo<sup>486</sup>.

---

<sup>483</sup> Comme il serait possible de faire, selon la mythologie tibétaine que nous avons développée *supra*.

<sup>484</sup> Villaurrutia avait fait la connaissance de l'écrivain argentin Oliverio Girondo – ami de Borges également – fondateur de la revue *Martín Fierro*, publiée à Buenos Aires entre 1924 et 1927, dans laquelle Borges publiait régulièrement. Villaurrutia faisait partie du groupe de poètes mexicains réunis autour de la publication *Los Contemporáneos* dans laquelle Borges a aussi été publié. Voir Corral Rose, « El grupo de Martín Fierro y los poetas de Contemporáneos » dans *Caravelle*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2001, Vol. 76, Numéro 1, *Hommage à Georges Baudot*, p. 517-525, consulté sur [http://www.persee.fr/doc/carav\\_1147-6753\\_2001\\_num\\_76\\_1\\_1329](http://www.persee.fr/doc/carav_1147-6753_2001_num_76_1_1329)

<sup>485</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, *op. cit.*, p. 148.

<sup>486</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, *op. cit.*, p. 148 et 149.

Son imposture est pour Brausen la manière d’assouvir ses désirs en l’éloignant, en même temps, de ses angoisses. Il veut entretenir ce personnage qui se présente avec des allures d’arrogance, sûr de lui, dans l’appartement de sa voisine. Brausen ne veut plus être lui-même, il ne souhaite que conserver sa double vie et il est prêt à en payer le prix fort :

Fui sabiendo que estaba resuelto a mantener a Arce [...] lo sostenía con los cien billetes verdes, con la frecuentación de la Queca y las noches y amaneceres en que me aplastaba contra la pared de mi cuarto para escucharla enredarse con hombres o mujeres, mentir también a éstos, dialogar velozmente y agitarse, borracha, sollozante [...] sostenía a Arce por medio de Díaz Grey y la mujer que exploraban el territorio que yo había construido y poblado. El dinero, la Queca, Santa María y sus habitantes. Pero yo sabía, sin temores por la comida y el techo futuros, que la fuente indispensable a la vida de Arce era el dinero escondido en el banco, [...]»<sup>487</sup>.

Le premier chapitre de la deuxième partie du roman, intitulé *El patrón*, nous montre un épisode où les deux mondes fictionnels se mélangent. Díaz Grey est avec Elena Sala, toujours à la recherche d’Oscar Owen. Ils déjeunent à l’hôtel de la plage, avec le propriétaire des lieux : « *un cincuentón grueso, con una luz vanidosa en los ojos, en el brillo de las mejillas y el mentón, rojizos, quemados por el sol* »<sup>488</sup>. Elle demande à l’homme des renseignements sur l’Anglais. Le narrateur nous raconte que : « *Desde el pescado en escabeche, desde la primera copa de vino, Díaz Grey descubrió que el dueño del hotel era el viejo Macleod; un Macleod sin afeitada reciente, despojado del cuello duro y de las ropas caras, limitado y más fuerte, más verdadero tal vez* »<sup>489</sup>. Díaz Grey, le personnage de fiction évoluant dans la fiction produit, rencontre l’ancien patron de Brausen, un personnage de la fiction productrice (selon les termes de Ludmer). On assiste alors à nouveau à un effacement des frontières entre les deux récits.

Ce qui interpelle le lecteur dans ce passage ce n’est pas tant la rencontre des deux hommes, censés provenir de deux mondes différents, que le fait que Díaz Grey reconnaisse le vieux Macleod. L’emploi de comparateurs – « *plus fort, plus vrai* » – renforce cette idée

---

<sup>487</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 200.

<sup>488</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 185.

<sup>489</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 185.

d'anagnorisis<sup>490</sup>. Il n'est pas possible de comparer deux hommes si on ne connaît que l'un d'entre eux, comme cela devrait être le cas de Díaz Grey, habitant de Santa María.

Un autre élément perturbateur de cet épisode s'articule autour d'un *déjà vu* que le médecin a décrit dans le seizième chapitre de cette première partie<sup>491</sup>. Cette sensation prend d'assaut Díaz Grey lorsqu'il entre dans l'hôtel, soit avant de comprendre que le *déjà vu* incluait également le propriétaire de l'hôtel qu'il n'avait pas encore rencontré. Ses méditations apparaissent entre guillemets dans le texte : « *“Primero estuvo él mismo, el patrón, usurpando mi lugar; sentado en la galería, mirando con esperanza el camino, presintiendo que algo iba a suceder; que alguien concurriría fielmente para cambiar mi destino”* »<sup>492</sup>. Ces méditations nous rappellent celles du Minotaure, dans la nouvelle de Jorge Luis Borges : « *... alguna vez llegaría mi redentor. Desde entonces no me duele la soledad, porque sé que vive mi redentor y al fin se levantará sobre el polvo* »<sup>493</sup>.

À Buenos Aires, Brausen, enhardi par son imposture, joue un double jeu de séduction et de mépris avec la Queca. Néanmoins, il perdure dans son attitude de voyeur en épiant sa voisine pendant ses ébats avec ses amants, de l'autre côté du mur. Il sait que ce dont il a besoin pour survivre n'est pas la femme, ni sa rêverie sur une ville et un médecin, mais d'être son *döppelgänger* Arce, l'homme qui a le droit de séjourner dans l'appartement de la vie brève.

Un jour « *algo amenazó destruirlo todo* »<sup>494</sup>. Brausen ne parvient plus à retrouver cette sensation salvatrice découverte la première fois qu'il y est entré. Inquiet, il réalise que la présence de la Queca n'est pas indispensable pour que le miracle se produise :

---

<sup>490</sup> Du grec ἀναγνώρισις, que l'on peut traduire « connaissance en remontant », nous préférons employer ce terme, emprunté à la rhétorique classique, au terme « reconnaissance », ce dernier pouvant signifier aussi gratitude, considération ou redevance. Selon Mathilde Bernard citant Aristote dans sa *Poétique* « [l'anagnorisis] est un renversement émotif propre “ qui fait passer de l'ignorance à la connaissance, révélant alliance ou hostilité entre ceux qui sont désignés pour le bonheur ou le malheur ” [elle] est une des composantes essentielles de l'intrigue avec la péripétie ; comme cette dernière, elle constitue une inflexion déterminante et brutale du cours de la pièce. Elle présuppose une absence de reconnaissance initiale, une erreur ou une faute, un dédoublement de la conscience ou une forme de défamiliarisation, en tout cas un problème éthique, celui de l'aveuglement volontaire ou involontaire, placé au cœur de l'intrigue ». Voir Mathilde Bernard, Alexandre Gefen et Carole Talon-Hugon, *Arts et émotions*, Paris, Armand Colin, 2016.

<sup>491</sup> Voir *supra*.

<sup>492</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 189.

<sup>493</sup> Jorge Luis Borges, *La casa de Asterión* (publié en 1947, dans le journal *Los anales de Buenos Aires*) dans *Ficciones*, *El Aleph*, *El informe de Brodie*, Buenos Aires, Fundación Biblioteca Ayacucho, 1986, p. 124.

<sup>494</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 201.

Recordé que había descubierto, casi palpado, el aire de milagro de la habitación, por primera vez, una noche que la Queca no estaba; que el tiempo particular de la vida breve me había llegado desde un desorden de copas, frutas y ropas. “No es ella, no lo hace ella –me convencía–; son los objetos. Y yo los voy a acariciar con tanta intensidad de amor, que no podrán negarse, uno por uno, tan seguro y confiado que tendrán que quererme.” [...]. Pero algo obedecía a un misterioso agravio y se negaba. [...]. Allí estaba yo, temeroso y en desconsuelo, recorriendo el cuarto con ojos lentos y cuidadosos, como si examinara a una amante que inexplicablemente hubiera dejado de desearme, como si la explicación debiera encontrarse en ella. [...] aceptaba que la falla estaba en la Queca y era deliberada; la obligaba a emborracharse y a ofenderme, la golpeaba por sorpresa, siempre después de una frase amistosa o de una caricia, cada vez con más gozo, repitiendo con paciencia de aprendiz ángulos y velocidades [...] resistiéndome a la promesa de contento definitivo e invariable que me anticipaba la idea de matarla y verla muerta<sup>495</sup>.

Brausen est devenu un tortionnaire, mais cette violence déchaînée contre la femme ne suffit pas à faire revenir l'air miraculeux dans l'appartement. Il décide que la Queca doit mourir et l'idée de l'assassiner commence à devenir une évidence. Brausen veut être seul, se débarrasser de la femme et devenir lui-même : « *Yo, el puente entre Brausen y Arce, necesitaba estar solo, comprendía que el aislamiento me era imprescindible para volver a nacer, que únicamente a solas, sin voluntad ni impaciencia, podría llegar a ser y reconocermé* »<sup>496</sup>. Toujours dans une quête qui l'éloigne de son mal-être, il tente une nouvelle aventure pour y parvenir :

Entonces –y ya había algo de Arce en mí– inventé la “Brausen Publicidad”, alquilé la mitad de una oficina en la calle Victoria, encargué tarjetas y papel de cartas, le robé a la Queca una fotografía donde trataban de sonreír con gracia tres sobrinos cordobeses<sup>497</sup>.

Avec les cent dollars de ses indemnités de licenciement, il essaye d'entretenir sa double vie. Sans vraiment s'investir, il fera semblant de travailler sur des projets de publicité mais toute sa créativité sera accaparée par son scénario et l'imposture auprès de la Queca : « *A veces escribía y otras imaginaba las aventuras de Díaz Grey, aproximado a Santa María por el follaje de la plaza y los techos de las construcciones junto al río* »<sup>498</sup>.

---

<sup>495</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 203.

<sup>496</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 208.

<sup>497</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 211.

<sup>498</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 211.

L'imposture et la rêverie sont des nécessités essentielles pour continuer à être lui-même, ou plutôt, pour continuer à être quelqu'un d'autre, quelqu'un qui choisit son destin. Un détail, et pas des moindres, retient notre attention dans cette aventure de l'agence de publicité :

[...] las cabezas de los tres repugnantes sobrinos de la Queca esforzaban sus sonrisas a la espera del momento en que el hombre que me alquilaba la mitad de la oficina –se llamaba Onetti, no sonreía, usaba anteojos, dejaba adivinar que sólo podía ser simpático a mujeres fantasiosas o amigos íntimos– se abandonara alguna vez, en el hambre del mediodía o de la tarde, a la estupidez que yo le imaginaba y aceptara el deber de interesarse por ellos. El hombre de cara aburrida<sup>499</sup> no llegó a preguntar por el origen ni por el futuro de los niños fotografiados. “Lindos, ¿eh?, hubiera dicho yo; la hembra es deliciosa”; y miraría sin pestañear a la muchachita de gran cinta en el pelo y ojos sin inocencia que alzaba el labio superior para toda la eternidad. No hubo preguntas, ningún síntoma del deseo de intimar; Onetti me saludaba con monosílabos a los que infundía una imprecisa vibración de cariño, una burla impersonal. Me saludaba a las diez, pedía un café a las once, atendía visitas y el teléfono, revisaba papeles, fumaba sin ansiedad, conversaba con una voz grave, invariable y perezosa<sup>500</sup>.

Cette mise en scène de l'écrivain pourrait n'être qu'anecdotique, si elle n'était une mise en abîme de la création littéraire. La description physique d'un personnage appelé Onetti correspond, si on regarde des photos du moment de la publication de *La vida breve*, avec la description physique de l'écrivain Juan Carlos Onetti. Toutefois, l'introduction de ce nouveau personnage n'implique pas un revirement de situation, ni ne marque un virage dans la trame de la fiction. Onetti est partout et il veut le faire savoir. Est-ce pour nous rappeler que cette histoire est un roman et que Brausen – tout demiurge qu'il soit – n'est qu'un personnage créé par quelqu'un d'autre ? pour garder sa mainmise sur son protagoniste, qu'il voit sombrer dans les derniers chapitres de son roman ? pour faire étalage de sa toute-puissance textuelle, comme décideur de l'avenir d'un Brausen qui, tel un aveugle, avance à tâtons dans une existence dont il n'a pas encore réussi à percer le secret ? Nous tentons une réponse à ces questions en prenant un peu de chacune d'entre elles pour interpréter ce passage.

---

<sup>499</sup> Cette description du personnage d'Onetti a inspiré le titre d'un article de la spécialiste María Izquierdo Rojo « Onetti, el hombre de la cara aburrida, y el fracaso existencial » dans *Letral: revista electrónica de Estudios Transatlánticos*, Granada, volume 2, número 1, Exemplaire dédié à Juan Carlos Onetti, 2009, p.-52-76.

<sup>500</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 212.

Si l'on en croit les affirmations de Brausen, Onetti lui a loué une moitié de son bureau, il ne s'agit pas d'une colocation. Onetti est le propriétaire des lieux, ou au demeurant, il est un locataire qui a le droit de partager son espace. Nous n'avons pas plus de précisions sur le contrat qui les unit, ni sur les circonstances de la rencontre entre les deux hommes. En tout cas, nous pouvons affirmer que c'est Onetti qui a accueilli Brausen, c'est Onetti qui lui a permis de s'installer auprès de lui.

Il est clair que Brausen cherche à établir une certaine complicité avec Onetti, qui l'ignore. Brausen l'étudie, l'observe, et dans la description qu'il fournit nous lisons son désappointement de ne pas parvenir à attirer son attention. La ruse des faux neveux sur une photo n'a pas l'effet escompté. Brausen ne peut pas placer son commentaire de mauvais goût – qu'il avait préparé avec soin –, en cherchant une vicieuse complicité masculine qui ne se produit jamais. Certainement, ce ne sont pas les enfants de la photo qui attendent qu'Onetti s'abandonne, mais plutôt Brausen qui en est désireux. Même ce semblant de mépris qu'il insinue, en parlant de la stupidité qu'il lui attribue, n'a pas l'effet de rabaisser le personnage, distant et correct, du bailleur. En outre, Brausen s'infantilise avec son attitude. Cela nous laisse apercevoir chez Onetti l'image du surveillant, de l'auteur qui s'approche de son personnage pour vérifier ses agissements de plus près. Car celle-ci est l'image que ce personnage taciturne produit chez le lecteur.

Nulle référence à la profession du personnage Onetti n'apparaît dans le récit. Cet homme se limite à examiner des papiers, recevoir des visiteurs, répondre à des appels et – nous le déduisons – jeter un coup d'œil à Brausen, de temps en temps. Par ailleurs, la vibration affectueuse qu'Onetti instille à ses salutations monosyllabiques montre une certaine bienveillance envers le publicitaire, qui pourrait être interprétée comme de la condescendance, car elle vient accompagnée d'une moquerie impersonnelle. De ce point de vue, le lecteur ne peut pas s'empêcher de soupçonner l'auteur omnipotent plaisantant sur le sort qu'il a réservé à sa création, comme si le roman prenait un tour comique. Telle est l'analyse réalisée par Claude Fell (1973) :

Les rapports entre auteur, narrateur et personnages sont extrêmement complexes. Ils forment un véritable entrelacement où l'auteur se livre à un « jeu » que l'on retrouvera au niveau du discours des personnages. Ce « jeu » a parfois des implications comiques, comme lorsqu'un personnage

(Brausen) cohabite avec son auteur à l'intérieur d'un même roman (*La vida breve*)<sup>501</sup>.

La façade d'homme entrepreneur, qui a fondé sa propre agence de publicité, ne permet pas à Brausen de gagner de l'argent. Ses réserves d'argent s'épuisent et il est déjà las de cette nouvelle vie qu'il a essayé en vain d'inventer. L'idée d'assassiner la Queca continue de trotter dans son esprit : « *estaba seguro de que podría matarla, de que, en aquel juego de dos en que estábamos para siempre metidos, ella comenzaba a presentir que iba a matarla, hacía sonar su estrépito de inmundicias para provocar el momento* »<sup>502</sup>. Cette attitude nous rappelle le personnage de Juan Pablo Castel du roman *El túnel* (1948) d'Ernesto Sábato, déjà évoqué dans la première partie de notre travail.

#### 2.1.4 Le désespéré et Dieu

La narration de l'histoire de Díaz Grey se poursuit indépendamment de son auteur. Les marques textuelles qui pourraient identifier Brausen comme le narrateur des péripéties qui s'enchaînent à Santa María ont disparu. Le septième chapitre de la deuxième partie de *La vida breve* commence avec une précision apportée par le narrateur : « *Nunca fue escrita aquella parte de la historia de Díaz Grey en la cual, acompañado de la mujer o siguiendo sus pasos, llegó a La Sierra, fue recibido en el palacio del obispo, vio y escuchó cosas que tal vez no haya comprendido hasta hoy* »<sup>503</sup>. Le médecin et Elena Sala ont quitté Santa María, toujours à la recherche d'Oscar Owen.

Ils sont accueillis par cet évêque, ami intime de la mère d'Owen, qui le connaît très bien. Des mots sibyllins sont prononcés par ce personnage énigmatique, improbable, qui vit dans un palais, entouré d'une cohorte de serviteurs et de gardes, dans une certaine décrépitude, mais gardant toujours intacte la cérémonie propre d'une autorité liturgique : « *no crean en todo lo que oyen o leen, desconfíen de la propia experiencia* »<sup>504</sup>. La conversation des trois personnages est articulée autour d'Owen et petit à petit elle se

<sup>501</sup> Claude Fell, « Juan Carlos Onetti et l'écriture du silence », dans *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 1973, Volume 21, Numéro 1, p. 43-55, p. 49.

<sup>502</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 210.

<sup>503</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 218.

<sup>504</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 220.

concentre sur la figure du désespéré : « *El desesperado débil muestra su falta de esperanza con cada acto, con cada palabra. El desesperado débil está, desde cierto punto de vista, más desprovisto de esperanza que el fuerte* »<sup>505</sup>. Cette image du désespéré nous ramène, irrémédiablement, à la figure de Brausen, incapable de trouver de l'espoir dans sa vie, montrant son manque de foi dans chaque projet qu'il entreprend. L'évêque continue sa description de ce type d'homme tourmenté :

Sabe o está convencido de que nadie podrá consolarlo. No cree en poder creer, pero tiene la esperanza, él, el desesperado, de que en algún momento imprevisible podrá enfrentar su desesperación, aislarla, verle la cara. Y esto sucederá si conviene; puede ser destruido por este enfrentamiento, puede alcanzar la gracia por ese medio. No la santidad, porque ésta está reservada al desesperado puro. El desesperado impuro y débil, en cambio, proclamará su desesperación con sistema y paciencia; se arrastrará, ansioso y falsamente humilde, hasta encontrar cualquier cosa que acepte sostenerlo y le sirva para convencerse de que la mutilación que él representa, su cobardía, su negativa a ser plenamente el alma inmortal que le fue impuesta no son obstáculo a una verdadera existencia humana. Terminará por encontrar su oportunidad; será siempre capaz de crear el pequeño mundo que necesita, plegarse, amodorrarse. Lo encontrará siempre, antes o después, porque es fatal que se pierda. No hay salvación, diría, para el desesperado débil<sup>506</sup>.

Cette tirade, prononcée par l'évêque, entre en résonance avec les méditations de Brausen que nous avons déjà évoquées. Quand il marche au bras de son ami Julio Stein, dans le sixième chapitre de *La vida breve*<sup>507</sup>, il affirme qu'il n'y a rien dans ce monde qui puisse le rendre heureux. Dans le quatrième chapitre, intitulé *La salvación*<sup>508</sup>, nous avons vu Brausen se convaincre qu'il doit embrasser sa tristesse, se résigner, pour s'éloigner du désespoir.

Le mot « mutilación » employé par l'évêque entre, également, en résonance avec le déclenchement de l'agonie de Brausen. La mutilation de son épouse a été le début de la descente aux enfers du publicitaire, car c'est à partir de cet événement de sa vie (et le déménagement de la Queca, certes), que Brausen commence à chercher l'évasion dans son monde de fiction. L'évêque est, sans le savoir peut-être, en train de décrire le démiurge

---

<sup>505</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 220.

<sup>506</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 221.

<sup>507</sup> Voir *supra*.

<sup>508</sup> Voir *supra*.

dérisoire qui l'a créé. Est-ce que ce désespéré faible est le responsable de cet évêque, de cette rencontre, de ce village appelé La Sierra ? Il l'est effectivement, comme nous pouvons le lire quelques paragraphes plus loin :

Y esto sucedía siempre, con pequeñas variantes que no cuentan; una y otra vez fingiendo trabajar en mi mitad de la oficina, vigilando las espaldas de Onetti, yo colocaba a Elena Sala y el médico en la luz blanca de un mediodía serrano, los llevaba de un criado a otro, del familiar al obispo, del discurso sobre los desesperados a la digestión y a la pausa en la biblioteca; aquí Su Ilustrísima imponía temas frívolos a la conversación, y Elena se torturaba repasando las preguntas sobre el fugitivo que no se atrevía a hacer <sup>509</sup>.

Nous constatons que Brausen n'a pas définitivement abandonné la création de son scénario. Il continue, secrètement peut-être, mais il est toujours le créateur des péripéties du médecin. L'évêque, ce personnage étonnant, lâche encore quelques phrases sentencieuses : « *Blasfemia y absurdo: un Dios con memoria e imaginación, un Dios que quiere ser conquistado y comprendido* »<sup>510</sup>. Et plus loin :

Yo besaré los pies de aquel que comprenda que la eternidad es ahora, que él mismo es el único fin; que acepte y se empeñe en ser él mismo, solamente porque sí, en todo momento y contra todo lo que se oponga, arrastrado por la intensidad, engañado por la memoria y la fantasía<sup>511</sup>.

Ces mots nous rappellent que Brausen a imaginé Díaz Grey invoquer son nom comme celui d'un dieu à qui on implore de se manifester, de grâce<sup>512</sup>. Ces mots retrouveront, également, une résonance avec d'autres histoires de la saga, lorsque le culte de Brausen s'installe à Santa María et que tous les fils du demiurge acceptent leur dette envers lui. L'évêque annonce ce royaume qui advient, et le lecteur devra attendre la publication de *La novia robada* (1968) pour retrouver des évidences du déisme à Santa María : « *Dios, Brausen, nos perdone* »<sup>513</sup>, « *Diosbrausen y él* »<sup>514</sup>. Cette adoration deviendra plus présente dans *La muerte y la niña* (1973), roman dans lequel la figure du

---

<sup>509</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 222.

<sup>510</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 224.

<sup>511</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 224.

<sup>512</sup> Voir *supra*.

<sup>513</sup> Juan Carlos Onetti, *La novia robada*, México, Siglo XXI, 1978, p. 40.

<sup>514</sup> *Ibidem*, p. 68.

curé Bergner montrera sa face la plus fanatique, plus encore que dans *Juntacadáveres* (1964). Dans ce roman, que nous avons déjà évoqué<sup>515</sup>, on retrouve le nom de Brausen associé à l'église catholique, dans les paroles du curé Antón Bergner : « *preguntas y respuestas impresas en el catecismo que leían los niños hasta que Bergner fue separándose de la opacidad gris de la ventana y preguntó sin levantar la voz: —Dios, Brausen. ¿Usted cree en él?* »<sup>516</sup>. Son nom est également associé à un culte : « *Y es posible que noche a noche, llorando y de rodillas, rece a Padre Brausen que estás en la Nada* »<sup>517</sup> ; où il est question d'un manuscrit qui parle du créateur et de « *las proezas conyugales de Juan María Brausen. Todos sabemos que sigue en las nubes, manejándonos desde el cielo* »<sup>518</sup>.

Le huitième chapitre de la deuxième partie de *La vida breve* nous ramène à Buenos Aires. Nous voyons Brausen se débattre toujours avec son besoin d'être Arce et de retrouver le bien-être que lui procurait l'appartement de la vie brève : « *convertirme mediante la acción en cualquier otro, en un tal vez definitivo Arce que no podía conocerse de antemano. Tendido en la cama, paseándome en el desorden de la habitación, ayudándome a dejar de ser, a apagarme, empujando o aislando a Brausen en el aire húmedo...* »<sup>519</sup>. Encore une fois, Brausen prend des décisions qu'il ne tiendra pas, il se débat comme un aveugle contre son destin. Et encore une fois, il abandonne son projet de scénario, pour mieux l'embrasser :

Resuelto a suprimir a Díaz Grey aunque fuera necesario anegar la ciudad de provincia, quebrar con el puño el vidrio de aquella ventana donde él se había apoyado, en el dócil y esperanzado principio de su historia, para contemplar sin interés la distancia que separaba la plaza de las barrancas. Díaz Grey estaba muerto y yo agonizaba de vejez sobre las sábanas [...]. Arrastraba en mi descomposición a Díaz Grey, Elena Sala, el marido, el desesperado ubicuo, la ciudad que yo había levantado con un inevitable declive hasta la amistad del río. Iba muriendo conmigo aquel conflicto, apenas presentido, entre los pesados, enérgicos y austeros habitantes de la colonia suiza y los pobladores de la ciudad; entre los indolentes criollos de Santa María y los que la alimentaban, comprando en ella, visitándola en masa los días de grandes fiestas [...] recorriendo entonces, aprensivos, con reprimida excitación, la plaza, el paseo junto al río, el cinematógrafo,

<sup>515</sup> Voir *supra*.

<sup>516</sup> Juan Carlos Onetti, *La muerte y la niña* dans *Novelas cortas*, op. cit., p. 264.

<sup>517</sup> Existe-t-il un ciel pour les personnages de fiction ? Nous ne le savons pas et les habitants de Santa María ne semblent pas le savoir non plus, car ils prient le néant. Une forme de nihilisme à la sanmarienne point dans ces lignes. Juan Carlos Onetti, *La muerte y la niña* dans *Novelas cortas*, op. cit., p. 255.

<sup>518</sup> Juan Carlos Onetti, *La muerte y la niña* dans *Novelas cortas*, op. cit., p. 283.

<sup>519</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 227.

las cuerdas dedicadas a casas de negocios, que llamaban el centro, y en cuyas paredes los hombres de pelo atezado apoyaban las espaldas, burlones, con una leve y romántica envidia, para verlos pasar, lentos, endomingados, en grupos familiares que pregonaban la calidad de lo indestructible. El conflicto nacido del mutuo y disimulado desprecio, mostrado apenas en las sonrisas y las entonaciones irónicas de los hombres oscuros, sonrisas y voces que los rubios lograban convertir en actitudes obsequiosas, preocupadas, próximas a la duda [...]<sup>520</sup>.

Nous remarquons que, comme cela a été le cas précédemment, plus Brausen affirme se défaire de sa ville et plus il l'apprivoise. Cette description qu'il en fait, en annonçant l'abandon de son projet, est la plus aboutie, la plus intime qu'il ait réalisée jusqu'à présent dans son récit de la ville de fiction. Il nous apporte des éléments historiques et sociologiques majeurs. Nous connaissons maintenant la psychologie de ses habitants, leurs rancunes et leurs appréhensions, sur fond de conflit de races et de pouvoir économique. Les migrants suisses de la colonie voisine sont méprisés par les Sanmariens, mais nécessaires au fonctionnement de la ville. Par ailleurs, la description physique de Santa María nous montre que ce monde de fiction n'a pas arrêté de s'épanouir dans l'esprit de son créateur, les détails se précisant et gagnant en épaisseur. Nous voyons Brausen exprimer sa volonté de détruire sa ville par les flots. Cependant, il sait que la destruction ne sera pas totale tant qu'il n'aura pas détruit la fenêtre à travers laquelle le regard fondateur de Díaz Grey lui a montré un monde. Cette fenêtre est un actant qui a participé à la création, témoin intime du miracle de la cosmogonie.

Le dernier paragraphe de ce chapitre est énoncé à la première personne par un narrateur insaisissable. Ce narrateur se trouve à Buenos Aires et il nous raconte ses intentions pour un futur proche. Des guillemets nous offrent une piste typographique, comme une mise en garde au lecteur :

“Caminaré hacia el sur y me dejaré tentar por la idea de excluir a Díaz Grey del fin del mundo iniciado esta noche, tal vez definitivamente cumplido en la mañana. [...]. En Constitución volveré a sentarme en un café próximo a la plaza y compraré cigarrillos para dejar que uno se quede inmóvil colgado de mi boca, para que el humo se estire entre mis ojos y el paraje de árboles [...]. Entonces –no será necesario que yo mueva un dedo ni la cara– Díaz Grey se despertará en la habitación del hotel de La Sierra, descubrirá que la mujer a su lado está muerta, se lastimará un talón aplastando las ampollas vacías, la jeringa en el suelo;

---

<sup>520</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 230 et 231.

comprenderá con humillación y un admirado sentido de la justicia por qué Elena Sala dijo que sí la noche anterior [...] imaginará al amigo futuro destinado a escuchar su confesión: «Ya estaba muerta, ¿entiende?, cuando yo la abrazaba. Y ella lo sabía.» En la penumbra gris, retrocederá unos pasos para alejarse de la mujer muerta y contemplar su forma sobre la cama. Cuando la luz crezca podrá mirarle la cara, la verá tranquila y afable, de vuelta de su excursión a una zona construida con el revés de las preguntas, con las revelaciones de lo cotidiano, no recogidas por nadie [...] »<sup>521</sup>.

Pourquoi définir ce narrateur comme insaisissable ? Parce que l'absence de marques textuelles laisse planer le doute sur son identité. Il s'agit, évidemment, d'un narrateur omniscient qui est capable de décider le devenir de Díaz Grey dans le monde de fiction, comme Brausen le fait. Il parle de se laisser tenter par l'idée d'exclure le médecin et cette phrase correspond au style d'énonciation du publicitaire. Ces termes font partie de son univers lexical, comme nous l'avons constaté dans les citations précédentes. En outre, l'emploi du futur s'accommode bien à l'expression d'une volonté fluctuante comme celle de Brausen – qui a l'habitude des effets d'annonce –, il a déjà affirmé vouloir faire disparaître sa création. Par ailleurs, planifier la mort de son personnage féminin nous fait penser à une réverbération de son désir d'assassiner la Queca.

Toutefois, un élément dans la narration de cet homme qui se déplace dans la capitale argentine vient troubler notre conviction : il achètera des cigarettes pour en laisser une se consommer entre ses lèvres. Nous avons appris que Brausen ne fume pas, d'ailleurs, la Queca le lui reproche<sup>522</sup>. Certainement, le narrateur n'assure pas qu'il va fumer une cigarette. Par contre, ce geste – toute poétique que l'image de la fumée baignant l'espace entre son visage et les arbres de la place puisse être – de garder une cigarette sans la fumer renferme une contradiction pour un non-fumeur. Nous pourrions postuler l'intervention d'un autre narrateur, voire de l'auteur, Juan Carlos Onetti, un fumeur qui habite Buenos Aires. Toujours, nous pouvons douter de la personnalité de ce narrateur, mais nous prenons

---

<sup>521</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 232.

<sup>522</sup> Voir *supra*.

sa prédiction (car le récit est raconté au futur) comme le récit de faits accomplis, c'est la part du lecteur dans le pacte de lecture<sup>523</sup>.

Nous apprenons, donc, qu'Elena Sala s'est suicidée avec de la morphine, après avoir passé une nuit d'amour avec Díaz Grey, dans l'hôtel de La Sierra. Cette mort est décrite du point de vue du médecin, qui dormait à ses côtés. Nous retenons cette phrase qui affirme que la morte revient de « *su excursión a una zona construida con el revés de las preguntas, con las revelaciones de lo cotidiano, no recogidas por nadie* ». Nous émettrons plus loin des hypothèses sur le sens caché de ses mots cryptiques, plus précisément dans notre analyse du roman *Tiempo de abrazar* (1974).

Inconstant, Brausen change sans cesse d'avis sur son scénario et sur sa relation avec la Queca également. Après avoir décidé de la tuer, nous le retrouvons dans le neuvième chapitre de la deuxième partie du roman, attentif aux bruits dans l'appartement attenant. La Queca ne rentrera pas de la nuit, il passe la nuit à l'attendre, en vain. L'aube du jour le retrouve amoureux de la femme qu'il maltraite : « *empujado por mi repentino amor creciente [...] busqué una hoja de afeitar y me hice un tajo oblicuo en el pecho, frente al espejo del cuarto de baño* »<sup>524</sup>. Ses gestes et ses paroles, propres d'une personnalité instable, nous donnent une image de son âme torturée. Dans la formulation de sa phrase, il est possible de ressentir les forces intérieures qui le dominent. Il se sent poussé à l'automutilation par un amour soudain. Pour réaliser cette blessure auto-infligée, Brausen a besoin de la voir reflétée sur un miroir et doit la dupliquer pour mieux la contempler. Ce n'est qu'après avoir accompli ce geste – qui s'avère, finalement, sans conséquences majeures –, qu'il peut retrouver le sommeil : « *consolado por el delgado ardor donde sólo habían surgido gotas aisladas de sangre* »<sup>525</sup>.

Comme nous l'avons évoqué précédemment, Brausen est décidé à tuer sa voisine. Il rentre chez elle pour accomplir ce geste qui lui rendra son salut :

---

<sup>523</sup> Ce type d'intervention d'un narrateur équivoque nous incite à revoir la figure de l'écrivain. Dans l'analyse de la critique Sonia Mattalía, le personnage de Brausen présente des implications complexes : « *Los cambios de Brausen se afirman en una ideología de la literatura que reactualiza el mito del escritor elaborado desde el romanticismo y que atraviesa el siglo XX pasando por la ruptura de las vanguardias hasta la escritura comprometida de la segunda posguerra: la literatura como locura y recuperación; como lugar privilegiado de la expresión de la disidencia y de la crítica* », Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 375 (étude critique).

<sup>524</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 234.

<sup>525</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 234.

Abrió la puerta y entré en el cuarto en desorden, miré los muebles fuera de sitio, las ropas mezcladas, todas las cosas que parecían haberse desperpezado para celebrar la reconquista del aire. Volví a respirarlo, di las gracias con una sonrisa. Bajo el velador junto a la cabecera de la cama, única luz encendida, la Queca estaba desnuda, una sábana arrollada le cruzaba el vientre, las manos reunidas en el pecho, una pierna estirada y la otra alzando la rodilla<sup>526</sup>.

Ernesto se trouve dans la chambre également. Brausen ne l'avait pas encore aperçu, mais il comprend vite que le garçon vient de tuer la femme. Étourdi, confus, celui-ci demande confirmation à Brausen, il n'a pas encore réalisé le crime qu'il vient de commettre. Brausen n'a pas le temps de se réjouir d'avoir retrouvé son air prodigieux, il décide d'aider Ernesto, celui qui a rendu possible le retour de l'air de la vie brève. Il l'emmène chez lui. Le jeune homme est surpris d'apprendre que son ancien rival, celui qu'il connaît sous le nom d'Arce, habite à côté<sup>527</sup>. Brausen éprouve une sensation nouvelle en accomplissant ce geste de protection qui le rend décideur du destin d'Ernesto : « *Sentí que despertaba –no de este sueño, sino de otro incomparablemente más largo, otro que incluía a éste y en el que yo había soñado que soñaba este sueño–* »<sup>528</sup>.

Nous remarquons une ressemblance dans la mort des deux femmes. Les circonstances des deux morts sont différentes, certes ; néanmoins, la description du cadavre de la Queca garde quelques similitudes avec la description d'Elena Sala, elle aussi étendue sur un lit. En outre, toutes les deux sont décrites par rapport à l'effet de la lumière qui les baigne et permet aux deux hommes de contempler l'horreur de leurs morts.

Dans la ville de fiction, Díaz Grey est interrogé par la police au sujet de la mort d'Elena Sala, pendant six jours<sup>529</sup>. Horacio Lagos, le mari de la défunte, arrive à Santa María en même temps qu'Oscar Owen, le jeune Anglais que la femme cherchait dans le village La Sierra. Lagos propose un plan, un hommage à la mémoire de son épouse, qui doit être mené à bien par les trois hommes, car : « *es necesario que los tres lleguemos*

---

<sup>526</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 246.

<sup>527</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 247.

<sup>528</sup> *Ibidem*, p. 248.

<sup>529</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 286.

*a ser amigos. Un mismo culto nos une* »<sup>530</sup>. Ce plan consiste en l'achat de morphine dans les pharmacies de la capitale, avec des ordonnances signées par Díaz Grey, pour faire des bénéfices en la vendant au marché noir. Le trio devient un quatuor avec l'incorporation, suivant les desseins de Lagos<sup>531</sup>, d'une jeune violoniste rencontrée lorsque le médecin et la femme cherchaient Owen : Miss Glaeson<sup>532</sup>.

À Buenos Aires, Brausen a un plan, également. Après avoir accueilli Ernesto chez lui, ils s'installent dans un hôtel pour éviter l'interrogatoire de la police à cause de la mort de la voisine de palier de Brausen. Un lien équivoque fait de haine, de reconnaissance et de pitié l'unit à cet homme : « *No es más que una parte mía; él y todos los demás han perdido su individualidad, son partes mías* »<sup>533</sup>. Brausen remplit une valise avec les affaires d'Ernesto et part chercher son ami Julio Stein. Il le retrouve dans un bar, en compagnie d'une femme. Stein sent que quelque chose d'étrange arrive à son ami, il le trouve changé : « *Pero hay algo que no es tu estilo; algo agresivo, algo seguro, algo definitivamente antibrausen. Tengo que recordar los versos, aquí está todavía el olor a sangre* »<sup>534</sup>. Stein l'informe de la mort, deux semaines plus tôt, de Macleod le directeur de l'agence de publicité, ancien patron de Brausen – le même personnage que Díaz Grey a connu propriétaire d'un hôtel dans La Sierra.

Stein insiste, Brausen a changé : « *Éste no es Brausen. ¿Con quién tengo el honor de beber?* »<sup>535</sup>. Ils parlent de leur amitié, des connaissances en commun à Montevideo, de Gertrudis et de sa sœur Raquel (de laquelle Brausen a été secrètement amoureux depuis des années). Stein perçoit le changement qui s'est opéré chez son ami, un nouveau Brausen est devant lui. La référence au sang vient des jeux de mots que les amis ont l'habitude

---

<sup>530</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 286. Il est évident que Lagos exerce de la pression sur Díaz Grey, en faisant référence à la liaison qu'il a eue avec son épouse. Nous savons que cette aventure n'a duré qu'une nuit et s'est terminée avec le suicide de la femme. L'Anglais, lui aussi, a eu une liaison équivoque avec Elena Sala, pourtant Lagos a bien précisé au médecin que cette liaison n'était pas d'ordre physique. Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 104.

<sup>531</sup> « *Necesitaba la pureza y la fe de esta niña y ella se viene con nosotros* », Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 290.

<sup>532</sup> Il est impossible de ne pas retrouver dans ce personnage l'inspiration de Dorothea « Dolly » Muhr. Comme nous l'avons évoqué en retraçant la vie d'Onetti, il avait fait la connaissance de cette jeune violoniste d'origine autrichienne, en 1945.

<sup>533</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 255.

<sup>534</sup> Dans l'édition de *La vida breve* que nous utilisons, la spécialiste de l'œuvre d'Onetti Sonia Mattalía note la référence à la pièce de William Shakespeare *Macbeth*, Acte V, scène I, Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 344.

<sup>535</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 265.

de faire. Cependant, il est possible de soupçonner une intuition, comme un sixième sens que Stein aurait développé, à la vue de son ami, qui lui dicte le choix des mots et lui murmure à l'oreille qu'un meurtre a eu lieu dans le passé récent de Juan María Brausen. Il s'exclame, pour lui, pour son ami et pour la femme qui les accompagne à table :

Un Brausen; y de repente, con la misma voz, la misma inclinación de la cabeza, con una valija de descuartizador entre las piernas, ése u otro Brausen se pone a desmentir, a obligarme a repensar un largo pasado, a restregar mil sensaciones hasta descubrir su verdadera cara<sup>536</sup>.

Brausen ment à son ami pour brouiller les pistes. Il affirme voyager le lendemain à Montevideo, avec une femme qu'il a rencontrée : « *Me voy en el avión de mañana -continué mintiendo-* »<sup>537</sup>. Il promet de lui écrire depuis la capitale uruguayenne. De retour à l'hôtel, Brausen replonge dans le souvenir de son médecin de province :

Empecé a dibujar el nombre de Díaz Grey, a copiarlo con letras de imprenta y precedido por la palabras calle, avenida, parque, paseo; levanté un plano de la ciudad que había ido construyendo alrededor del médico, alimentado con su pequeño cuerpo inmóvil junto a la ventana del consultorio; como ideas, como deseos cuyo seguro cumplimiento despojara de vehemencia, tracé las manzanas, los contornos arbolados, las calles que declinaban para morir en el muelle viejo o se perdían detrás de Díaz Grey, en el aún ignorado paisaje campesino interpuesto entre la ciudad y la colonia suiza. Luché por la perspectiva a vuelo de pájaro de la estatua ecuestre que se alza en el centro de la plaza principal –había otra, anterior y en abandono sólo visitada por niños y próxima al mercado–, la estatua levantada por la contribución gustosa y la memoria agradecida de sus conciudadanos al general Díaz Grey, no inferior a nadie en las proezas de la guerra o en las batallas fecundas de la paz. Dibujé ondas en ese y los paréntesis de las gaviotas para señalar el río y me sentí estremecer por la alegría, por el deslumbramiento de la riqueza de que me había hecho dueño insensiblemente, por la lástima que me infundía el destino de los demás; veía la estatua de Díaz Grey apuntando con la espada hacia los campos del partido de San Martín, el pedestal verdoso y manchado, la sobria y justiciera leyenda oculta a medias por la siempre renovada corona de flores; veía las parejas en el atardecer del domingo y en la plaza, las muchachas que llegaban con muchachas por la avenida Díaz Grey, después del paseo bajo los enormes árboles del parque Díaz Grey y donde la mayoría de ellas había pisado la huellas de sus madres [...] veía los hombres salir de la confitería<sup>538</sup> Díaz Grey [...] veía los coches de los colonos trepar hacia Santa María por la carretera Díaz Grey.

<sup>536</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 268.

<sup>537</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 268.

<sup>538</sup> Un autre terme pour « cafetería », très employé en Argentine et Uruguay.

Firmé el plano y lo rompí lentamente [...] pensando en la ciudad de Díaz Grey, en el río y la colonia, pensando que la ciudad y el infinito número de personas, muertes, atardeceres, consumaciones y semanas que podía contener eran tan míos como mi esqueleto, inseparables, ajenos a la adversidad y a las circunstancias [...] Santa María y su carga, el río que me era dable secar, la existencia determinada y estólida de los colonos suizos que yo podía transformar en confusión por el solo placer de la injusticia<sup>539</sup>.

Brausen a habitué le lecteur à le suivre dans ses élans de construction et destruction de la ville de fiction. Néanmoins, chaque fois qu'il réalise un exercice de compilation des détails qui font son monde, il surprend avec l'ajout d'éléments décisifs par leur insignifiance, car la réalité est faite de détails insignifiants et c'est ainsi que cette ville devient de plus en plus réelle aux yeux du lecteur. Cette fois-ci, la compilation n'est plus purement mentale, comme lorsqu'il s'allonge à rêvasser, ni écrite comme elle aurait dû l'être, la nuit avant la rentrée de Gertrudis, quelques mois auparavant. Cette description de Santa María est cartographique et prend la forme d'un plan de la ville.

En prenant le temps pour élaborer son dessin, Brausen s'attarde sur les perspectives, dessine les ondes de la rivière, les oiseaux. Deux gestes forts s'en suivent : la signature du plan et sa destruction. Le premier est un geste d'appropriation définitif, comme un peintre qui authentifie son tableau, comme une autorité administrative qui donne son aval à une nouvelle urbanisation, comme un démiurge fier de son œuvre. Le deuxième geste est aussi une appropriation, la manifestation la plus intense d'une volonté de posséder : détruire pour que personne d'autre ne puisse venir dessiner une nouvelle rue, enlever un arbre de l'allée Díaz Grey ou détourner le vol d'une mouette vers l'océan. Ce n'est pas pour rien que Brausen revendique qu'il lui est possible de tarir la rivière et de faire régner sa volonté jusque l'injustice, dans son royaume.

Nous soulignons, au passage, que les champs de l'arrondissement de San Martín visés par l'épée de la statue équestre de Díaz Grey peuvent faire référence à un arrondissement de la province de Buenos Aires. L'auteur a inséré cette référence extratextuelle ambiguë nous laissant penser à l'arrondissement General San Martín, situé au nord-est de l'agglomération appelée Gran Buenos Aires, elle-même composée de

---

<sup>539</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, Barcelona, EDHASA, 1985, p. 254, 255 et 256. Nous préférons nous en remettre à cette édition du roman, exceptionnellement, en raison d'une coquille sur l'édition que nous utilisons pour la totalité des autres citations.

vingt-quatre arrondissements, dont l'un d'entre eux est la ville de Buenos Aires, où habite Brausen dans la diégèse du roman. Nous manquons de pistes textuelles pour attribuer un sens caché à cet emplacement, plutôt, à cette direction visée. Nous pouvons seulement affirmer que la référence au héros de l'indépendance argentine produit un effet ambigu. D'une part, cela génère un effet de ridicule, par le biais de la comparaison du médecin de province, dépourvu d'héroïsme, avec un militaire qui a mené sa campagne révolutionnaire sur plusieurs fronts en Amérique du Sud. D'autre part, cela provoque un effet de cohérence géographique, si nous considérons que Díaz Grey sait que son créateur se trouve dans la ville de Buenos Aires et qu'il le signale éternellement, chevauchant un cheval aussi immobile que lui, avec, à la main, à la place de son bâton une épée.

Par la suite, comme promis, Brausen écrit une longue lettre à son ami Julio Stein. Il la date d'une semaine plus tard, à Montevideo. Ernesto se réveille et refuse de le suivre. Brausen a un plan et il veut qu'on l'exécute. Face aux réticences du garçon, il s'agace :

Tenemos que estar tranquilos. Vamos a tomar un tren, vamos a disparar. Sé cómo se puede hacer, dónde hay que esconderse, por dónde hay que ir para que no nos agarren... Vos la mataste. No te voy a explicar ahora por qué te ayudo, por qué me meto en esto. Te voy a esperar en Retiro; vos podés venir o no, podés entregarte o tratar de disparar solo [...]. Tomamos cualquier tren; no tenemos apuro en cruzar la frontera, pero sí en salir de Buenos Aires. Vamos a llegar a Bolivia, pero no sé cuándo; tenemos que dar muchas vueltas antes, para el este, para el oeste; tenemos que hacer marchas y contramarchas, ir y venir. Pero todo va a salir bien si nadie se hace el loco, si se te pasa el miedo y aprendés a ir por donde yo te diga<sup>540</sup>.

Brausen espère la confiance totale d'Ernesto, ce garçon qu'il a voulu tuer, il n'y a pas si longtemps<sup>541</sup>. Il n'est pas près de tolérer ses états d'âme, pourtant il éprouve le besoin de rester avec le fugitif. Selon Emir Rodríguez Monegal « *es un renovado Brausen el que protege al asesino, el que intenta salvarlo creándole una nueva vida* »<sup>542</sup>. Brausen a élaboré un plan de fuite avec des tours et détours pour semer la police – qu'il imagine déjà à leurs trousses – peut-être aussi pour égarer Ernesto, au passage. Toutefois, Brausen couvre ses traces. Afin de se fournir un alibi auprès de son ami Stein, il envoie par la poste

<sup>540</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 277.

<sup>541</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 117.

<sup>542</sup> Emir Rodríguez Monegal, « Juan Carlos Onetti y la novela rioplatense » dans *Número*, Montevideo, numéro 13-14, année 3, mars-juin 1951, p. 175-188, p. 181.

une lettre à son frère qui vit à Montevideo – avec une enveloppe adressée à Julio Stein à l'intérieur – en lui demandant de poster cette enveloppe, sans l'ouvrir.

Finalement Brausen, avec plus ou moins de succès, est parvenu à son objectif de devenir quelqu'un d'autre. À cet instant, il est Arce et il contrôle la situation. L'auteur savait que telle était la volonté de son personnage, atteint de « bovarismo » selon Onetti. Il l'exprime ainsi dans un entretien avec Rodríguez Monegal :

[...] se imagina a sí mismo en otra vida. Todo el mundo que yo conozco practica, consciente o inconscientemente, lo que se llama el “bovarismo” desde hace mucho tiempo. La vida imaginada [...] lo que le pasa a Brausen al principio es lo que le pasa a todo el mundo. Cuando empieza a imaginarse Santa María, y se pone a componer mentalmente un folletón, o un guion de cine, para ganarse la vida, para subsistir, lo único que Brausen realmente quiere, el único deseo de él es salirse de su vida, ser otro. Ni siquiera busca ser otro mejor, más importante, más rico, o más inteligente. No: lo que él quiere es ser otro, simplemente, como la Bovary<sup>543</sup>.

Brausen a effectivement réussi à devenir un autre, mais nous ne savons pas exactement qui. Peut-être lui-même ne le sait-il pas, d'ailleurs. Son « bovarismo » l'a amené à se créer une autre vie et maintenant qu'elle est en danger il fuit vers un monde dont lui-même n'est pas très certain. Le démiurge a planifié sa « retirada » vers « son monde à soi », pourvu que ce paradis ne devienne pas un enfer où un guet-apens l'attend.

### 2.1.5 Le démiurge arrive dans son monde

Dans le vingt-sixième chapitre de la deuxième partie de *La vida breve*, nous apprenons que les deux fugitifs sont passés par une ville appelée Pergamino. Le narrateur peut faire référence ici à la ville qui porte ce nom, dans la province de Buenos Aires, située à deux cent vingt kilomètres à l'ouest de la capitale argentine. Dans ce cas, la ville de Pergamino serait une référence extratextuelle de la même nature que l'arrondissement de San Martín, cité plus haut. Ces références servent l'auteur à mieux dessiner sa construction textuelle, comme nous l'avons commenté dans la première partie de notre travail, sur la

---

<sup>543</sup> Emir Rodríguez Monegal « Conversación con Juan Carlos Onetti » [1970], *op. cit.*

cartographie romanesque. L'introduction de références topographiques du réel confère au récit de fiction une vraisemblance qui permet au lecteur de poursuivre sa lecture sans suspendre volontairement son incrédulité. Dans sa fuite, Brausen craint qu'Ernesto ne devienne soupçonneux :

Acaso [Ernesto] haya intuido desde Pergamino [...] que todo el viaje, lo que yo llamaba retirada y pensaba bajo el nombre de fuga, carecía de un propósito explicable, y que él, las carreteras, los caminos transversales, los pueblos, los amaneceres y las detenciones sólo eran elementos propicios e indispensables para mi juego<sup>544</sup>.

Pour Brausen cette cavale est un jeu. Il a acheté un cahier, des crayons et une carte routière. Il veut, encore, tenter l'écriture de l'histoire du médecin. De la même façon qu'il l'a fait avec ses autres tentatives, il ajoute des détails, se concentre sur une chambre, une photo, un geste, un regard. Et de la même façon qu'il a toujours fait, il veut : « *estar allí, oírlos [...] ser yo mismo Díaz Grey encogido y titubeante junto al escritorio, ser el médico de guardia con las tranquilizadoras manos largas, la sonrisa animadora y fría; ser la habitación y estar fuera de ella* »<sup>545</sup>. Brausen et Ernesto sont dans un café lorsque Brausen déploie la carte routière et cherche avec son doigt une ville pour se cacher dans sa cavale : « *Tracé una cruz sobre el círculo que señalaba a Santa María, en el mapa; estuve cavilando acerca de la forma más conveniente de llegar a la ciudad, examiné las variantes posibles* »<sup>546</sup>. Ils y parviendront, avec les derniers pesos qui restent dans la poche de Brausen. Selon Omar Prego Gadea, à partir de ce moment Ernesto et Brausen, appartenant au monde réel dans la fiction, seront absorbés par la dimension imaginaire de Santa María<sup>547</sup>, dans un nouveau mouvement métalectique. Le critique Hugo Verani préfère parler d'un déplacement au lieu d'une absorption d'un monde par l'autre :

Brausen funda una ciudad (Santa María), se imagina otros modos de vivir y esas dos experiencias simultáneas van a desplazar totalmente la ficción

---

<sup>544</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 293.

<sup>545</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 294.

<sup>546</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 295.

<sup>547</sup> « ... finalmente, Ernesto y Brausen, provenientes del "mundo real" de la ficción, serán asimilados por la "dimensión imaginaria" tras el asesinato de la Queca », Omar Prego Gadea et María Angélica Petit, *Juan Carlos Onetti, o, la salvación por la escritura*, Madrid, Sociedad General Española de Librerías, 1981, p. 65.

que las prefigura; en otras palabras, acaban por imponerse como una realidad literaria dentro de otra<sup>548</sup>.

Nous optons pour cette vision de l'enchâssement et de la bifurcation des récits déplacés par une nouvelle fiction dans la fiction, puisque dans le roman qui nous occupe, nous n'assistons pas à un écrasement d'une réalité au profit d'une autre, mais plutôt à une cohabitation de récits qui se nourrissent et se phagocytent mutuellement.

Emir Rodríguez Monegal a interrogé Onetti sur cet épisode d'introduction d'un personnage dans un monde imaginaire. Le critique demande à Onetti : « *Pero después, cuando Brausen se escapa de Buenos Aires (real) y se va a dar a Santa María (imaginaria), ¿cómo hacés para marcar la transición, ¿cómo llevás a Brausen hasta entrar en Santa María?* »<sup>549</sup>. Onetti l'explique ainsi :

Bueno, Brausen simplemente se imagina a Santa María. Creo que eso ya es bastante. Cuando él se imaginó Santa María, cuando él descubrió que era un mundo posible, ya pudo entrar. [...] el individuo ese, Brausen, no tiene ningún tipo fijo de aspiración. Y de pronto se encuentra con el milagro de que escribir es como ser Dios [...] puede tener la sensación de ser como una espada, y la espada es la palabra de Dios. Y todo lo que escribe es fácil y mentirosamente definitorio. O dicho de una manera más simple: el individuo ese tiene poder. Un poder de decir una palabra, poner un adjetivo, modificar un destino. Eso le pasa a un pobre desgraciado como Brausen, hasta que descubre su poder, y entonces lo usa para entrar él mismo en su mundo imaginario<sup>550</sup>.

Nous soulignons l'emploi d'une allégorie biblique dans cette réponse d'Onetti. En effet, il parle d'une épée qui est « la palabra de Dios ». Nous retrouvons une image similaire dans le livre d'Hébreux : « *Car la parole de Dieu est vivante et efficace, plus tranchante qu'une épée quelconque à deux tranchants, pénétrante jusqu'à partager âme et esprit* »<sup>551</sup>. Ces déclarations de la part de son créateur confèrent à Brausen un statut divin. Les paroles de Brausen marquent le commencement du monde de Santa María<sup>552</sup>.

---

<sup>548</sup> Hugo Verani, *Onetti: el ritual de la impostura*, op. cit., p. 66.

<sup>549</sup> Emir Rodríguez Monegal, « Conversación con Juan Carlos Onetti » [1970], op. cit.

<sup>550</sup> Emir Rodríguez Monegal, « Conversación con Juan Carlos Onetti » [1970], op. cit.

<sup>551</sup> Voir *La Bible*, Hébreux 4.12.

<sup>552</sup> Voir *La Bible*, L'évangile selon Saint Jean 1.1 : « *Au commencement était la Parole, et la Parole était avec Dieu, et la Parole était Dieu* ».

Avant d'entrer dans la ville, Brausen décide de faire une halte dans un village proche appelé Enduro. Il envoie Ernesto en éclaireur : « *resolví detenerme en Enduro y destacar a Ernesto para que entrara en Santa María y reconociera la ciudad; ya no me preocupaba la idea de que leyera los diarios* »<sup>553</sup>. Le garçon fait office d'avant-garde, signe qu'ils sont arrivés à un stade où Ernesto se laisse commander par Brausen. Le démiurge reste dans ce village en attendant son retour, il décrit Enduro et songe à sa ville :

Enduro era un caserío tan próximo a Santa María, que bastaba trepar a una azotea [...] para espiar las andanzas de la gente de la ciudad; bastaba subir y descender por una empinada callejuela de barro seco para llegar a las primeras construcciones de la colonia, mezclarse con los pobladores [...]. Esperaba en Enduro el regreso de Ernesto, frente a la entrada sur de la ciudad, a quinientos metros del muro y la viña de la iglesia, a mil de la torre de la Municipalidad [...] en un barrio poblado por pescadores y obreros de una fábrica de conservas entres casuchas de madera y zinc, pintarrajeadas [...] con niños sucios y feos, hombres taciturnos, mujeres que cambiaban sus ropas al atardecer –y uno veía que era para nada– [...] <sup>554</sup>.

Brausen décrit Enduro avec une pointe de dégoût. Ce village pauvre, que nous avons décrit dans la première partie de notre travail, fait partie de la région de Santa María : la proximité entre les deux permet de considérer Enduro comme une espèce de banlieue de la ville. Brausen est dans une attitude détendue mais expectante, il attend le retour d'Ernesto avec impatience :

Junto a la ciudad y fuera de ella me era posible estirar las piernas bajo la mesa de la fonda, hojear números viejos de *El Liberal* de Santa María, destacar a Ernesto como hacia una fecha futura de la que habría de traerme, sin saberlo, adheridas a su gesto y a su voz como modalidades, respuestas a mi curiosidad, anticipaciones que se harían obvias un momento después de conocidas [...]. Me era posible examinar, arrugar y alisar el último billete de cien pesos que me quedaba, hacer comparaciones entre Elena Sala y la Queca, muertas, imaginar biografías para los titulares de las esquelas de defunción que encontraba en los diarios, descubrir que el amor debe desembocar rápidamente en la muerte [...] mirar hacia Santa María, volver a pensar que todos los hombres que la habitaban habían nacido de mí y que era capaz de hacerles concebir el amor y aceptar para siempre esta imagen, transformarla en un cauce por el que habría de correr el tiempo y su carga, desde la definitiva revelación hasta la muerte; que, en último caso era capaz de proporcionar a cada uno de ellos un agonía lúcida y sin dolor para que comprendieran el sentido de lo que habían vivido <sup>555</sup>.

<sup>553</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 295.

<sup>554</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 295.

<sup>555</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 295 et 296.

Brausen, tel un voyeur, profite de sa position pour épier Santa María, ou plutôt lorgner sur la ville. Il ne connaissait pas Enduro ni le journal de la ville, *El Liberal*, dont il feuillette de vieux exemplaires. Le demiurge vient de découvrir tout cela, il ne s'avoue pas surpris, mais on peut le voir un peu déçu par la pauvreté des lieux et par la laideur des gens. Certainement, des vieux journaux sur sa table ne représentent pas un accueil très soigné pour les visiteurs. Peut-être, aux yeux du demiurge, ce paysage n'est-il pas à la hauteur du travail qu'il a fourni pour le créer.

À propos de ce passage, Jorge Ruffinelli affirme : « *la conciencia demiúrgica es expresa. El personaje (Brausen) que crea a Santa María y a otros personajes, se sabe haciéndolo y lo dice* »<sup>556</sup>. En effet, Brausen dit que ces habitants de la ville qu'il aperçoit lui appartiennent. Nous ignorons s'il gardait dans sa poche la carte routière sur laquelle il avait marqué le nom de la ville, mais nous pouvons supposer qu'il l'a toujours. Néanmoins, il se revendique créateur de ce qu'il voit. Ce demiurge qui débarque dans ses terres porte un discours ambigu. Cette ambiguïté plonge le lecteur dans les mécanismes de la poétique onettienne, où réalité et fiction cessent d'être des référents et deviennent des concepts flous, passibles de mutations à tout moment.

Cette pause avant de faire son entrée dans la ville qu'il a rêvée permet à Brausen de fantasmer les retrouvailles avec ses créatures. Dans ses mots, nous distinguons le double discours dont il a fait étalage tout au long du roman. D'une part, il affirme que la ville existe, et pour le prouver il a marqué le nom de Santa María sur une carte ! D'autre part, il revendique la paternité de tous les habitants de cette ville. À distance, il devine leurs traits de caractère et – toujours dans le registre du double discours – se vante d'être capable de leur faire concevoir l'amour comme un absolu, alors que, quelques instants auparavant il affirmait qu'il venait de découvrir que l'amour conduit rapidement à la mort. Tout est vrai (et le contraire aussi) pour Brausen, installé à une table d'un bistrot d'Enduro. Il insiste, peut-être pour s'en convaincre :

Los imaginaba jadeantes pero en paz, rodeados por el contradictorio afán de empujar y de retener [...] llenos de generosidad y humildes, sabiendo, no obstante, que la vida es uno mismo y uno mismo son los demás. Si

---

<sup>556</sup> Jorge Ruffinelli, « Notas sobre Larsen », dans *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, numéros 292-294, octobre-décembre 1974, p. 101-117, p. 109.

alguno de los hombres que yo había hecho no lograba –por alguna sorprendente perversión– reconocerse en el amor, lo haría en la muerte, sabría que cada instante vivido era él mismo, tan suyo e intransferible como su cuerpo, renunciaría a buscar cuentas y a las eficaces consolaciones, a la fe y a la duda<sup>557</sup>.

Il s'agit encore de mots qu'il s'adresse à lui-même, en se servant des Sanmariens comme d'un miroir. Ces mots peuvent étonner le lecteur qui a suivi l'évolution d'un personnage incapable d'aimer. Brausen n'a pas pu continuer d'aimer son épouse car elle n'est plus la jeune et complète allégorie de la beauté insouciant dont il est tombé amoureux à Montevideo. Il n'a pas aimé la Queca, qu'il a utilisée pour avoir accès à l'air de la vie brève. Il se sait incapable de s'attacher, de renoncer à ses besoins égoïstes pour rendre heureux quelqu'un d'autre. Il sait être complaisant, certainement, mais juste s'il y a un bénéfice à en tirer, comme avec son ancien patron Macleod. Il sait entretenir une certaine forme d'amitié, comme avec Julio Stein, mais il n'a pas été capable de s'ouvrir à lui. Brausen imagine ses Sanmariens dépourvus de ses propres défauts. Il les imagine généreux, humbles, solidaires et composés d'amour. Quelques heures plus tard, il pourra confronter ses idées avec la réalité de la ville :

Encendían las luces cuando llegamos a Santa María; entre los árboles, las verjas de los canteros y el pedestal de la estatua contemplé la fachada del hotel en la esquina, la iglesia y el cartel para automovilistas en el nacimiento del camino que llevaba a la colonia; me volví para mirar la superficie quieta del río y empezamos a descender una calle arbolada que llevaba al muelle [...] lo que yo recordaba de la ciudad o le había imaginado estaba allí, acudía a cada mirada, exacto a veces, disimulado y elusivo otras<sup>558</sup>.

Santa María se dévoile comme dans les rêves de Brausen : les arbres, la rivière, l'église, la colonie. Il est pressé de tout voir, tout vérifier. Il regarde les habitants, les scrute pour déceler les traits qu'il a inscrits en eux. Le demiurge doute : « Me preguntaba hasta dónde era responsable de los pares de ojos claros que rozaban las proas, las velas, los nombres caprichosos de las embarcaciones »<sup>559</sup>. Il cherche les traces qui lui confirmeraient que cette ville lui appartient, effectivement : « *busqué las huellas de los presentimientos,*

---

<sup>557</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 296.

<sup>558</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 297.

<sup>559</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 298.

*las esperanzas y los temores acumulados, año tras año, a la variable sombra de los árboles, alrededor de las manchas verdosas que había chorreado la estatua* »<sup>560</sup>. Ces traces des pressentiments, des espoirs et des craintes cumulés peuvent faire référence à ses propres sentiments ou à ceux des Sanmariens que Brausen observe. La phrase est ambiguë dans sa formulation, pourtant elle traduit sans détour l'identification du protagoniste avec les habitants de la ville qu'il a visitée, il y a longtemps, ou qu'il a créée il y a quelques mois.

Ernesto est inquiet, il pose des questions qui restent sans réponse. Il ne comprend pas quel est l'intérêt d'Arce de l'aider et de fuir avec lui dans une cavale effrénée qui dure depuis un mois déjà<sup>561</sup>, depuis leur départ de Buenos Aires. Brausen lui explique, pour le rassurer, qu'il a accompli un geste que lui-même songeait à faire depuis un moment. Selon Mario Benedetti, la vraie motivation de Brausen pour protéger Ernesto est son désir de s'approprier son crime :

En *La vida breve* llega a tal extremo el convencimiento de Brausen de que toda escapatoria se halla clausurada, que al comprobar que otro, un ajeno, ha cometido el crimen que él se había reservado, protege riesgosamente al homicida mejor aún de lo que suele protegerse a sí mismo. Para él, Ernesto es un mero ejecutor, pero el crimen es inexorablemente suyo, es el crimen de Brausen. La única explicación de su ayuda a Ernesto, es su obstinado deseo de que el crimen le pertenezca. Lo protege, porque con ello defiende su destino<sup>562</sup>.

Brausen est incapable d'expliquer au garçon ses motivations profondes. Il devrait pour cela lui dévoiler son vrai nom, lui raconter sa vie sans but et les sensations que lui procuraient la Queca, Ernesto lui-même, l'appartement sans temporalité<sup>563</sup>. Brausen l'entend se plaindre mais il ne l'écoute pas, perdu dans ses pensées : « *Juan María Brausen, iba uniendo imágenes resbaladizas para reconstruirlo, lo sentía próximo, amable e incomprensible, recordé que lo mismo había sentido de mi padre* »<sup>564</sup>.

---

<sup>560</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 298.

<sup>561</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 299.

<sup>562</sup> Mario Benedetti, « Juan Carlos Onetti y la aventura del hombre », article originalement paru dans *Recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti*, La Habana, Casa de las Américas, 1969, p. 67-90, cité ici dans *Homenaje a Juan Carlos Onetti*, Helmy F. Giacomani éditeur, New York, L. A. Publishing Company, 1974, p. 53-76, p. 56.

<sup>563</sup> L'appartement où se trouve la montre sans aiguilles que Brausen remarque la première fois qu'il entre.

<sup>564</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 299.

Une inquiétude précise agite Ernesto : « *Hay un tipo en aquel banco, cerca del surtidor de nafta*<sup>565</sup>. *Lo encontré esta mañana, me pareció que me seguía* »<sup>566</sup>. Brausen ignore cette alerte, absorbé par ses propres considérations :

No miré hacia el surtidor de nafta; frente a mí se extendía un sector de la plaza que había contemplado Díaz Grey desde algunas de las ventanas que nos rodeaban; recordé que la primera tormenta de primavera había sacudido los árboles y que bajo sus hojas húmedas pasaron los perfumes de las flores recién abiertas<sup>567</sup>.

Brausen songe, devine et se rappelle les événements de la ville, les gestes de son médecin, les attitudes de ses Sanmariens. Dans son esprit, des émotions se mélangent : « *Todos eran míos, nacidos de mí, y les tuve lástima y amor; amé también, en los canteros de la plaza cada paisaje desconocido de la tierra* »<sup>568</sup>. Chaque détail lui appartient, il peut en être fier, il se sent heureux, finalement : « *Junto a la charla de Ernesto, me descubrí libre del pasado y de la responsabilidad del futuro, reducido a un suceso, fuerte en la medida de mi capacidad de prescindir* »<sup>569</sup>.

Les fugitifs s'installent dans la ville : « *El hotel estaba en la esquina de la plaza y la edificación de la manzana coincidía con mis recuerdos y con los cambios que había impuesto al imaginar la historia del médico* »<sup>570</sup>. N'est-il pas vrai que Brausen a passé une journée heureuse à Santa María, un jour, il y a longtemps ? Il le prouve parce qu'il affirme se rappeler de détails. Ou se rappelle-t-il, plutôt, de la disposition urbaine qu'il a marquée dans son scénario ? L'ambiguïté est infinie dans ces retrouvailles avec la ville. Ils prennent une chambre dans la « *“Pensión para viajeros” a mitad de la cuadra; nos dieron una habitación grande [...] con dos ventanas sobre la plaza* »<sup>571</sup>.

Ernesto, collé à la fenêtre de la chambre, reste sur le qui-vive. Il se sent poursuivi et l'insouciance de Brausen ne le rassure pas. Il revoit l'homme et le signale à son compagnon de cavale : « *Ése vestido de gris. Lo encontré hoy de mañana; estuvo hablando con un*

---

<sup>565</sup> Le mot utilisé pour désigner l'essence dans l'espagnol de l'Argentine, du Paraguay et de l'Uruguay.

<sup>566</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 300.

<sup>567</sup> *Ibidem*.

<sup>568</sup> *Ibidem*.

<sup>569</sup> *Ibidem*.

<sup>570</sup> *Ibidem*.

<sup>571</sup> *Ibidem*.

*vigilante y ahora se pasea o se sienta en el banco para mirar la puerta* »<sup>572</sup>. Brausen regarde par la fenêtre et voit cet homme suspect : « *vi al hombre que se paseaba empujando una piedra con la punta del zapato; tal vez Ernesto tuviera razón, tal vez la figura gris que se movía bajo los árboles anunciando el final [...]* »<sup>573</sup>. Cette figure qui les poursuit n'impressionne pas Brausen, tant il est occupé à ses propres méditations. Il a organisé son espace dans la chambre en reproduisant celui qu'il a dans la tête depuis toujours : « *en el rincón del cuarto que había destinado a un biombo, una percha, un espejo, contemplé a Ernesto [...] inclinado hacia el ir y venir del hombre* »<sup>574</sup>. Ils sortent de l'hôtel pour dîner.

Santa María est en fête, la place et la rue qui mène à la rivière sont ornées de lampions. Ernesto annonce que le samedi suivant aura lieu le carnaval<sup>575</sup>. Les deux hommes passent devant l'homme en gris qui, indifférent, se nettoie les ongles, adossé à un arbre<sup>576</sup>. Brausen pressent la fin de leur cavale, de cette fuite aveugle qui les a conduits à cette ville. Il devine l'état d'âme d'Ernesto, sans s'en soucier pour autant :

Debía de sentirse atrapado y no podía saber dónde; tampoco comprender que el último capítulo de la aventura había estado esperándonos allí en la gran sala con dos ventanas sobre la plaza, sobre la iglesia, el club, la cooperativa, la farmacia, la confitería, sobre la noche de tormenta en que se dilataba la música del piano del conservatorio, en el espacio ocupado alguna vez por Díaz Grey y al que yo imaginaba haber llegado demasiado tarde<sup>577</sup>.

Cette énumération des éléments de la ville fait un écho à la première énumération que le démiurge a fait, la première fois qu'il regardait par la fenêtre du cabinet de Díaz Grey<sup>578</sup>. Remarquons que Brausen ne cherche pas à rencontrer le médecin, car il le croit parti ou disparu. Au lieu d'aller à la recherche de sa première créature, il se promène dans la ville en scrutant les visages des Sanmariens et en vérifiant que le plan dessiné a bien été bâti.

---

<sup>572</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve, op. cit.*, p. 301

<sup>573</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve, op. cit.*, p. 301.

<sup>574</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve, op. cit.*, p. 301.

<sup>575</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve, op. cit.*, p. 301.

<sup>576</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve, op. cit.*, p. 302.

<sup>577</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve, op. cit.*, p. 302.

<sup>578</sup> Voir *supra*.

### 2.1.6 Une soirée dans le Berna

Brausen et Ernesto marchent dans la ville et décident d'entrer dans la brasserie appelée Berna-Cervecería<sup>579</sup>. Le garçon est toujours aux aguets et Brausen observe tout avec curiosité. Dans la brasserie règne une ambiance festive et on entend de la musique :

Una guirnalda de flores de papel atravesaba el techo, y ramilletes rojos y blancos colgaban de las paredes alrededor de fotografías y banderitas con las astas cruzadas. Cuando terminó la música el hombre, gordo y viejo, dejó su instrumento en el suelo y se puso de pie, las manos sobre el pecho, sacudiendo verticalmente la cabeza calva para agradecer los aplausos, sin sonreír claros, muy abiertos y tristes los ojos encima de sus gruesas ojeras de borracho<sup>580</sup>.

Le restaurant est bondé, un serveur les invite à s'installer à l'étage. La salle est un peu sombre mais, depuis sa perspective, Brausen peut observer la salle en bas : « [...] *podíamos ver, a mi derecha, la entrada del restaurante y el extremo del mostrador [...] A mi izquierda, abajo, separado del salón por una cortina de flecos, había un comedor independiente que se ocupó después de nuestra llegada* »<sup>581</sup>. Brausen n'a pas vu les clients, arrivés après eux, qui se sont installés dans cette salle. Néanmoins, il aperçoit la fumée des cigarettes et entend vaguement des « *monólogos susurrados, algunas risas espaciadas y breves* »<sup>582</sup>. Cette animation attire son attention : « *Acerqué mi silla a la baranda para observar con comodidad el reservado* ». Quelque chose dans cette petite salle en bas l'intrigue :

Había una mujer vestida con un traje sastre gris, corpulenta pero no gorda, morena, de unos treinta y cinco años; entraba y sacaba los dedos de un plato con uvas [...] la otra mano estaba sobre la mesa, sujeta por un muchachito rubio que miraba sin pausa las demás caras, serio y en guardia, muy erguido contra el respaldo de la silla [...] Abajo, con su frágil mano abierta encima de los dedos de la mujer el muchachito chupaba un cigarrillo, alzaba la cabeza en una actitud graciosa y

---

<sup>579</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 304.

<sup>580</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 302.

<sup>581</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 303.

<sup>582</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 304.

emocionante; el pelo dorado y sin peinar se rizaba en la nuca y en las sienes, caía lacio sobre la frente. A su izquierda estaba sentado un hombre pequeño y grueso, con la boca entreabierta, estremeciendo el labio inferior al respirar; la luz caía amarilla sobre su cráneo redondo, casi calvo, hacía brillar la pelusa oscura, el mechón solitario aplastado contra la ceja. Más hacia mí, exactamente debajo de mi silla, se movían un par de manos flacas, unos hombros débiles cubiertos por una tela azul oscuro; la cabeza de este hombre era pequeña y el pelo estaba húmedo y en orden. Otro, invisible, debía de estar de pie junto a la cortina de separación, detrás del hombre del traje azul; oí su risa, vi las miradas de los demás vueltas hacia él<sup>583</sup>.

Brausen comprend qu'une réunion a lieu sous ses yeux. Ce n'est pas un dîner festif, comme l'atmosphère qui règne tout autour. L'air est plus grave dans ce petit salon privé. Brausen oublie Ernesto et ses inquiétudes, il ne se concentre que sur ce groupe. Il fait une description détaillée de ce qu'il voit, sans comprendre. Il ne distingue que la figure du garçon, dont il observe le regard et l'attitude, celle de la femme dont il tente établir l'âge et celle de l'homme petit et gros dont il perçoit le tremblement des lèvres.

Nous pouvons analyser cette scène à l'aide de la conception d'Émile Benveniste d'un « appareil formel d'énonciation »<sup>584</sup>. À partir des indicateurs de personne, de temps et d'espace, Brausen construit une deixis spatiale où son emplacement est la référence. Par le biais du pronom « mí » il construit un espace où les personnages décrits, depuis son point de vue surélevé, se déplacent dans un huis-clos défini par les rideaux de la brasserie. Brausen est l'énonciateur<sup>585</sup>, il ne participe pas au dialogue, il n'est peut-être même pas perçu par les clients du salon privé, mais il nous rapporte leurs gestes. La suite dans le texte est narrée par un narrateur hétérodiégétique qui nous rapporte le dialogue des personnages, sans plus d'information :

–Yo sólo pregunto –dijo el hombre pequeño y gordo (tenía una nariz delgada y curva y era como si su juventud se hubiera conservado en ella, en su audacia, en la expresión imperiosa que la nariz agregaba a la cara) [...] movía el cuerpo hacia la mesa y el respaldo de la silla, al compás, como abandonado al impulso de un vehículo que lo arrastraba por malos caminos–, sólo quiero preguntar si era legal o no. Si trabajábamos o no

<sup>583</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 305.

<sup>584</sup> Émile Benveniste, « L'appareil formel d'énonciation » [1970] dans *Problèmes de linguistique générale*, t. II, Paris, Gallimard, 1974, p. 80.

<sup>585</sup> Selon la théorie polyphonique établie par Oswald Ducrot. Voir Oswald Ducrot, « Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation » dans *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984, p. 179.

con una ordenanza municipal. Dos mil ciento doce. ¿Se reunió el concejo para revocarla?

–A lo mejor usted mismo la escribió –dijo burlándose el hombre invisible–. La orden es del gobernador<sup>586</sup>.

Le lecteur, privé d'indices textuels lui permettant de contextualiser et de comprendre ce dialogue, peine à suivre la lecture. Il est clair qu'une affaire administrative réunit ce groupe hétéroclite, car ils parlent d'ordonnance, d'un conseil (de la ville puisqu'il est question d'une municipalité) et du gouverneur. Des supputations sont possibles mais nous ne connaissons pas le contexte de la scène. En plus des cinq personnages que Brausen avait décrits, le narrateur nous informe de la présence d'un autre homme qui s'avance et parle au groupe du salon privé :

Había otro hombre junto a la cortina de la entrada, un viejo que avanzó renqueando y con el sombrero puesto.

–Pero vamos a ver, las cosas en su lugar –tenía acento español, una manera irónica de demorarse las palabras en la garganta; pasó detrás del gordo cabizbajo que continuaba meciéndose–. Con su permiso –dijo el viejo encima del muchachito [...]; se sirvió un vaso de vino y lo bebió de un trago [...] y llenó nuevamente el vaso haciendo que el chorro de vino cayera largo, delgado y sonoro–. Vamos a ver dijo un ciego. Usted, Junta, todo eso ya lo ha dicho hasta la repudrición<sup>587</sup>; está fatigando a la señora y al doctor y en nada puede ayudar. Que si el concejo, que si la ordenanza – saludó con el vaso a la mujer y al hombre de azul, miró hacia la cortina–. Y este amigo, que tantas veces honró y se honró propiciando la buena marcha de la empresa, ahora cumple con su deber. No lo abrume usted, Junta, con razones de leguleyo que él no puede contestar –el hombre de pie junto a la cortina volvió a reír y adelantó una mano–. No torture a la señora, Junta. Todas esas lamentaciones...

–No hace falta que me diga señora –interrumpió la mujer [...]. María Bonita es mi nombre para los amigos.

–Gracias –dijo el viejo tocándose el sombrero [...]<sup>588</sup>.

Le lecteur peut obtenir certaines informations de ces échanges, incongrus pour un observateur qui ne dispose d'aucun contexte pour situer cet épisode. On apprend les noms de deux des participants : María Bonita, celui de la femme assise à côté du garçon, et Junta, celui de l'homme gros. Six personnes font partie de cette conversation : elles se

<sup>586</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 305 et 306.

<sup>587</sup> « hasta la pudrición » : hasta el hartazgo, hasta aburrir. Dans ce cas, renforcé par le préfixe re- qui dénote augmentation, très utilisé dans l'espagnol du Río de la Plata.

<sup>588</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 306.

connaissent visiblement, puisqu'une certaine complicité se dégage de leurs phrases, bien qu'elles se vouvoient. La narration se poursuit ainsi :

–Como yo le decía al pibe –continuó ella [María Bonita] palmeando la mejilla del muchachito–, todo el asunto está en que el cura se volvió loco, como si alguien pudiera enseñarme a respetar a Dios.

–Bien puede ser –dijo el viejo–. Quizá, como habrá vislumbrado el doctor, todo esto no sea más que una etapa de la lucha secular entre el oscurantismo y las luces representadas por el amigo Junta.

El hombre pequeño y gordo alzó los hombros y la mano que apoyaba en la mesa; sus grandes ojos salientes se dirigieron a la mujer y al hombre vestido de azul.

–¿Por qué el concejo no suspende el receso? –dijo con la voz temblorosa, sofocándose–. Está en juego el prestigio del concejo.

–¡Qué se le va a hacer! Orden del gobernador –dijo el hombre invisible.

–¿Lo ve usted doctor? –preguntó el viejo–. No sólo Junta ha luchado por la libertad de vientres, por la civilización y por el honrado comercio [...] El airado sacerdote obedece al espíritu de esta ciudad de Santa María, donde por nuestros pecados estamos, felices ustedes que la dejan, y distinguidos por la escolta del amigo [...].

Sólo el hombre de azul se rio, suavemente, interrumpiéndose para toser [...]»<sup>589</sup>.

La loi et la religion font également partie du sujet traité par les participants. Le garçon blond ne prononce pas un mot, se démarquant en cela du groupe, alors que la seule femme fait montre d'un certain degré d'intimité dans son attitude envers lui. Un homme du groupe – soit celui habillé en bleu, soit celui qui se trouve debout, invisible – est un docteur<sup>590</sup>. La suite de la conversation du groupe nous apprend que le vieux à l'accent espagnol travaille dans une publication. En demandant congé, il dit devoir rejoindre la rédaction (d'un journal, ou d'un magazine). En outre, il fait référence au journalisme avec l'expression « le quatrième pouvoir » : « *Lamento no poder publicar el adiós que ustedes merecen, el cuarto poder se debate amordazado* »<sup>591</sup>. Cette phrase nous confirme le départ de quelques membres du groupe.

Le vieux nous apporte aussi une autre information qui nous conduit à une hypothèse : « *Hubiera querido historiar estos cien días que nos estremecieron. Desde el regreso de Rosario, puerca ciudad de mercaderes, hasta este embarco a Santa Elena;*

<sup>589</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 307.

<sup>590</sup> Ce titre est employé en Argentine et en Uruguay pour s'adresser à un médecin ou un avocat, même s'ils n'ont pas fait des études de doctorat. La référence est, donc, ambiguë.

<sup>591</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 307.

*de donde también es posible escapar, Junta, es posible* »<sup>592</sup>. Par déduction, nous apprenons que des événements se sont déroulés pendant cent jours et qu'ils ont débuté avec le retour en ville de quelqu'un en provenance de Rosario. Ensuite, le vieux s'adresse à l'homme appelé Junta, en le comparant à Napoléon I<sup>er</sup>, comparaison malheureuse car l'ancien empereur n'a pas réussi à s'échapper de cette île qui l'a vu mourir<sup>593</sup>. La femme nous apprend que le jeune garçon et elle partent pour Buenos Aires : « *¿Cree que yo lo convencí para que se venga a Buenos Aires ?* »<sup>594</sup>.

Si nous considérons le bruit, la musique et les voix à l'intérieur de la brasserie, nous n'avons pas la certitude que Brausen était à même d'entendre les paroles des personnes dans le salon privé. Ernesto et lui quittent la brasserie, presque vide à ce moment. Le garçon a beaucoup bu, l'ancien employé d'une agence de publicité le tient par le bras et conjecture :

[...] que Díaz Grey había muerto mucho antes de aquella noche y que sus meditaciones solitarias en la ventana del consultorio y sus encuentros y andanzas con Elena Sala debían ser situados en otro lugar, a principios del siglo<sup>595</sup>.

Ces mots nous confirment que le démiurge ne connaît pas le destin de ses créatures. Il ignore où se trouve le médecin, d'ailleurs, il n'est pas capable de situer sa vie dans l'histoire de Santa María. Par contre, Brausen n'est pas si étranger à tout ce qui se passe comme on peut le croire : on apprend en effet qu'il a suivi les dialogues du salon privé du Berna : « *recordé las manos, la pregunta, el color azul del traje del hombre a quien llamaban doctor en el comedor reservado* »<sup>596</sup>. Il a été témoin et nous met au courant. Grâce à lui, nous savons que le docteur est l'homme habillé en bleu, dont il voyait les mains depuis son siège dans le restaurant.

---

<sup>592</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve, op. cit.*, p. 307.

<sup>593</sup> Le personnage fait référence à l'île britannique de Sainte Hélène, située dans l'océan Atlantique Sud, lieu de l'exil forcé de Napoléon I<sup>er</sup>, d'octobre 1815 jusqu'à sa mort en 1821. Il aurait mieux valu parler de l'île d'Elbe, dans l'archipel toscan, dont Napoléon I<sup>er</sup> fut le souverain en 1814 (suivant le traité de Fontainebleau du 11 avril 1814) et pendant les trois cents jours qu'a duré son exil, dont il s'est échappé en 1815.

<sup>594</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve, op. cit.*, p. 308.

<sup>595</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve, op. cit.*, p. 308.

<sup>596</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve, op. cit.*, p. 308 et 309.

### 2.1.7 L'épisode de la Place de Santa María

Le matin, Ernesto se lève et Brausen fait semblant de dormir. Il ressent une certaine pitié pour ce garçon « *obligado primero a matar por mí, ahora atrapado en el hueco que dejó al desaparecer la vida de un médico de provincia, inventada por mí; ahora descubre la historia que adjudiqué a Díaz Grey* »<sup>597</sup>. Brausen a besoin d'Ernesto pour être Arce, mais maintenant qu'il commence à accepter que son médecin n'existe pas, il voit en Ernesto un potentiel remplaçant de ce personnage qu'il manipulait à sa guise et qui lui devait la vie. L'idée de savoir Ernesto redevable pour l'avoir aidé à fuir la police plaît à cet homme désireux de reconnaissance. Aux yeux de Brausen, Ernesto lui doit la vie, comme Díaz Grey. Le garçon écrit un message sur un journal pour rassurer son bienfaiteur, avant de quitter la chambre le matin : « *“Estate tranquilo, que te voy a dejar fuera de esto”* »<sup>598</sup>.

Brausen se lève et le regarde par la fenêtre aller à la rencontre d'un des hommes qui les surveillent, sur la place. Cet homme sourit à Ernesto et fait un signe avec un journal à la main, indiquant l'entrée de l'hôtel. Brausen sort à son tour, l'homme inconnu le voit et lui sourit. Cette scène se produit très vite, le rythme de narration s'est accéléré : « *A través de la calle, sin moverse, me saludó con una sonrisa y la mantuvo mientras yo me detenía, mientras iba caminando hacia él* »<sup>599</sup>. Ce sourire produit un effet intense sur l'état d'âme de Brausen, il comprend enfin « *“Esto era lo que yo buscaba desde el principio, desde la muerte del hombre que vivió cinco años con Gertrudis; ser libre, ser irresponsable ante los demás, conquistarme sin esfuerzo en una verdadera soledad”* »<sup>600</sup>. L'épisode qui se suit est équivoque et marque la dernière apparition de Brausen et Ernesto dans le roman. L'homme de la place s'adresse à Brausen en disant :

–Usted es el otro –dijo el hombre–. Entonces, usted es Brausen.  
[...] Reconocí la voz del que me hablaba y me vigilaba los ojos: había sonado en la noche anterior junto a la cortina del reservado, dirigida a la mujer pintada que comía uvas, al muchachito rubio que inauguraba la vida, al perfil aguileño del hombre gordo, vencido, en retirada. Ernesto estaba ahora a un costado del hombre sonriente y abría los ojos para buscar los míos; no quise mirarlo; los hombres del banco se habían levantado pero no caminaban.

<sup>597</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve, op. cit.*, p. 309.

<sup>598</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve, op. cit.*, p. 309.

<sup>599</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve, op. cit.*, p. 310.

<sup>600</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve, op. cit.*, p. 310.

–¿Brausen? –preguntó la voz.

Miré en silencio al hombre, comprendí que no me sería posible aludir a nada negando o asintiendo. Ernesto golpeó la cara del hombre y lo hizo chocar contra el árbol; volvió a golpearlo cuando caía y el cuerpo quedó inmóvil sobre el barro, de cara a la llovizna y boquiabierto, el diario doblado encima de la garganta<sup>601</sup>.

Les lecteurs restent sur leur faim, dans l'expectative d'une anagnorisis qui ne se produit jamais. Les questions fusent. Il y a bien eu une reconnaissance, Brausen a reconnu la voix pour l'avoir entendue la veille dans la brasserie. Il comprend qu'il est démasqué mais il est incapable de savoir par qui. Se sent-il démasqué comme un des fuyards incriminés dans l'assassinat de sa voisine de Buenos Aires ou démasqué en tant que créateur de Santa María, responsable de tout ce qui s'y passe, comme de tous ceux qui y vivent ? Le lecteur n'aura jamais de réponse à ces questions, ni dans la suite du roman, ni dans les dix-sept récits, nouvelles et romans postérieurs situés dans le monde imaginaire créé par Brausen.

Il y a toutefois une anagnorisis, mais elle est tronquée, car l'homme qui se tenait à côté du rideau dans le salon privé a effectivement reconnu l'homme qui marchait sur la place comme étant Brausen, mais Brausen n'a reconnu que sa voix. Ceci pose de nouvelles questions : comment est-il possible que l'homme connaisse le nom de Brausen ? Ernesto lui en a-t-il parlé ? Cette possibilité est faible, au vu de la réaction du garçon, mais toujours vraisemblable. Nous remarquons également que l'homme interpelle Brausen en faisant une déduction : parce qu'il est l'autre, alors c'est Brausen. Brausen doit être l'autre fuyard parce que celui avec qui l'homme a parlé est Ernesto, or ils sont deux à être recherchés par la police<sup>602</sup>.

Il existe également une explication pour cette expression, celle-ci d'ordre lexicale. En employant le syntagme « el otro » il est possible – et même fréquent dans la communication conversationnelle dans le Río de la Plata – de faire référence à quelqu'un de connu, dont il n'est pas nécessaire de citer le nom. En espagnol existent des termes

---

<sup>601</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, *op. cit.*, p. 310.

<sup>602</sup> Nous soulignons que la poursuite policière n'est jamais confirmée dans le texte du roman. Brausen suppose que l'enquête sur la mort de la Queca a conduit les enquêteurs sur la piste du voisin et de l'amant mais à aucun moment un ordre de capture n'est expédié. Par ailleurs, Brausen a empêché Ernesto de voir la presse pour se renseigner sur les avancées de l'enquête de police.

équivalents, comme « el menda » ou encore « el tipo ». Ce terme vague est employé par Onetti dans le titre de sa nouvelle *Jacob y el otro* (1961)<sup>603</sup>.

Le critique Javier de Navascués analyse le recours d'Onetti à ce terme flou : « *Así pues, el otro sería sin discusión el rival del que todo el mundo se olvida, el turco Mario. Pero la otredad es una categoría delicada en manos del autor de El astillero* »<sup>604</sup>. Cette possibilité ajoute à la confusion d'une situation déjà complexe pour le lecteur. Brausen avait en effet énoncé sa volonté de devenir un « autre »<sup>605</sup> dans ses méditations à propos de son imposture : « *convertirme mediante la acción en cualquier otro* »<sup>606</sup>. Nous reviendrons sur cet épisode de la place, par la suite.

Le chapitre suivant de *La vida breve*, le dernier du roman, s'intitule *El señor Albano*. Le même récit, avec ce même titre, avait été publié dans la revue *Número* de Montevideo, un an auparavant<sup>607</sup>. Néanmoins, dans le texte publié en 1949 le nom de Díaz Grey n'apparaît pas. Les personnages sont Lagos, Owen, un docteur, René, Pepe et une jeune fille violoniste. Le récit est narré à la première personne par un narrateur homodiégétique, le docteur, mais son nom n'est mentionné nulle part. Le nom du médecin figure bien dans le dix-septième chapitre du roman<sup>608</sup> et nous pouvons lire ce chapitre comme la continuation de l'épisode de l'hommage à Elena Sala planifié par Lagos dans le quinzième chapitre. Cependant, ce chapitre possède une autonomie évidente par rapport au roman, non seulement en raison de l'absence du nom du démiurge – car Brausen n'y apparaît jamais –, mais aussi à cause de sa trame rapide et inquiétante. En ce sens, le récit

---

<sup>603</sup> Nous avons analysé cet épisode de *La vida breve* dans la communication « Desencuentro en Santa María, la anagnórisis fallida » présentée dans le 13<sup>ième</sup> colloque Almoreal « Encuentros / Desencuentros » à l'Université d'Angers, le 25 mars 2016. Article à paraître.

<sup>604</sup> Javier de Navascués, « Jacob y el otro: una lectura desde el deseo mimético », dans *Letral: revista electrónica de Estudios Transatlánticos*, Granada, numéro 2, 2009, *sine pagina*, consulté sur <http://revistaseug.ugr.es/index.php/letral/issue/view/235>

<sup>605</sup> Ces méditations nous rappellent la célèbre phrase d'Arthur Rimbaud « *Car je est un autre* », dans sa lettre à Paul Demeny datée du 15 mai 1871, consultée sur [https://fr.wikisource.org/wiki/Lettre\\_de\\_Rimbaud\\_à\\_Paul\\_Demeny\\_-\\_15\\_mai\\_1871](https://fr.wikisource.org/wiki/Lettre_de_Rimbaud_à_Paul_Demeny_-_15_mai_1871). Cette formulation du poète est paradoxale dans sa mise en question de la frontière entre identité et altérité. Elle inspire à réfléchir sur l'opposition des deux termes en concevant une représentation du sujet dans son rapport à autrui. Dans le cas qui nous occupe, Brausen aspire à devenir n'importe quel autre pour fuir de son « je ».

<sup>606</sup> Voir *supra*.

<sup>607</sup> Voir *supra*.

<sup>608</sup> « *–No me atreveré a desmentirlo. Pero reconozca, Díaz Grey, que en las perchas todos era iguales* », Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 315. « *–No me atreveré a desmentirlo. Pero reconozca, doctor, que en las perchas todos era iguales* », Juan Carlos Onetti, *El señor Albano*, dans *Número*, Montevideo, année 1, numéro 2, mai-juin 1949, p. 95, consulté sur <http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/121>

se rapproche du style des nouvelles policières, avec un groupe délictueux en fuite, poursuivi par la police.

L'histoire racontée dans le chapitre « El señor Albano » se déroule au mois de mars, dans une ville anonyme. Il est possible qu'il s'agisse de Buenos Aires, car tel était le plan dessiné par Lagos auparavant, mais le nom de la ville n'est jamais dévoilé. Pourtant, il s'agit d'une grande ville, car ils sont dans un quartier<sup>609</sup>. Le Monsieur Albano du titre est une phrase inventée par Lagos pour demander des nouvelles, en langage codé, à René, censé les tenir informés des avancées de la police<sup>610</sup>. Nous apprenons, de façon implicite, qu'Oscar Owen a tué quelqu'un. Lorsque René demande « *¿Quién fue?* », l'Anglais répond : « *Yo [...]. Todo esto es idiota, un juego. Voy a matar a otro y entregarme* »<sup>611</sup>. Lagos décide qu'ils doivent se déguiser pour se dissimuler dans la foule, car c'est le dernier jour du Carnaval<sup>612</sup>. La dernière scène du roman nous montre Díaz Grey et la jeune violoniste s'éloigner tranquillement de la place, sans fuir.

*La vida breve* s'achève en laissant le lecteur imprégné de confusion, hanté par les doutes. Selon le critique littéraire Enrique Anderson Imbert, ce roman laisse le lecteur « [...] *perdido por sus grutas y escombros se siente de pronto con el deber de hacer la novela que Onetti no ha querido hacer. Como en las pesadillas este esfuerzo por dar orden al desorden fracasa una y otra vez* »<sup>613</sup>. Nous ne sommes d'accord qu'avec une partie de cette appréciation, celle qui suggère que le lecteur reste sur sa faim, désireux de connaître la suite, de trouver des réponses. Le lecteur, nous l'avons évoqué précédemment, construit une œuvre dans son esprit, avec ses connaissances du monde et le pouvoir de son imagination. Une œuvre littéraire est, donc, une invitation à rêver. Néanmoins, parler de « faire un roman qu'Onetti n'a pas voulu faire » est excessif de notre point de vue.

---

<sup>609</sup> « ...nos sentamos en un banco sin respaldo, en una plazoleta de barrio » Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 328. Santa María est une petite ville et dans sa description n'apparaît jamais le mot « barrio », dans aucun des récits de la saga.

<sup>610</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 316.

<sup>611</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 317.

<sup>612</sup> Le Carnaval apparaissait dans la première partie du roman, dans une conversation téléphonique de la Queca, racontant une soirée avec Ricardo, à son amie la Gorda. Par contre, nous y voyons une aberration chronologique, car le Carnaval est une festivité variable selon le calendrier se déroulant entre l'épiphanie, le 6 janvier, et le Mardi Gras, une fête mobile située entre le 3 février et le 9 mars. Par ailleurs, Brausen parle du printemps en attendant la tempête de Santa Rosa, ce qui nous permet de situer le début du roman au mois d'août ou septembre et la fin, indiquée dans le dernier chapitre, au mois de mars.

<sup>613</sup> Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana* t. II, México, Fundación de Cultura Económica, 1975, p. 280.

Peu de lecteurs ont vu dans ce roman un embryon, un exorde précurseur d'une saga qui avait déjà germé – nous le prouverons par la suite – dans l'esprit du créateur de ce monde de fiction. La maison d'édition Sudamericana n'a publié la deuxième édition de *La vida breve* qu'en 1968 ; dix-huit ans ont dû s'écouler pour parvenir à une réédition de ce roman, nous le concédons, un peu déroutant.

Selon Sonia Mattalía, le style d'écriture onettienne ne correspondait pas à la demande du public de l'époque, ou plus exactement, des intellectuels de l'époque : « *El realismo urbano que ejercitaba Onetti estaba demasiado alejado de los modelos de la narrativa fantástica que, al menos en Buenos Aires, acaparaban la atención de la élite intelectual en las décadas del 40 y 50* »<sup>614</sup>. Certainement, ce roman n'a pas été un succès de librairies. C'est à partir de la publication d'œuvres comme *El astillero* (1961) ou *Juntacadáveres* (1964) que la relecture de *La vida breve* devient incontournable, selon Mattalía : « *La vida breve será releída y evaluada como el núcleo fundacional de la posterior producción onettiana y como un hito inexcusable de la renovación narrativa latinoamericana* »<sup>615</sup>. La spécialiste de l'œuvre d'Onetti va plus loin en reprenant l'analyse du critique Ángel Rama :

[...] en esta novela se sientan los principios constructivos del mundo onettiano, escenificando los mecanismos por medio de los cuales se gesta la ficción y la relación que existe entre literatura y realidad; y, finalmente, Onetti consolida, a partir de ella, un nuevo concepto de realismo, "realismo del imaginario" lo denominó Rama, cuyas posibilidades y límites ahondará y criticará en toda su obra<sup>616</sup>.

Au-delà de la fondation d'un nouveau réalisme, *La vida breve* marque la fondation d'un nouvel univers dans l'œuvre d'Onetti. Cet univers se déploiera par la suite, au fil des parutions de nouveaux récits situés dans notre ville de fiction, et pas toujours dans un ordre suivant la chronologie des événements racontés. Cette particularité de la saga de Santa María laissera le lecteur parfois déconcerté, toujours dans l'attente d'une continuité narrative, comme dans le cas présent, après avoir assisté à la sortie de Díaz Grey perdu dans une foule, accompagné d'une jeune violoniste. Il est de même dans l'avant-dernier

---

<sup>614</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 366.

<sup>615</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 366.

<sup>616</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 367.

chapitre du roman, où le créateur de la ville de fiction se perd dans sa création. Selon Sonia Mattalía, Onetti a mis en scène son processus de création et en même temps propose une théorie de l'énonciation :

en la cual la escritura aparece como lugar de dispersión del sujeto que escribe [...] al elaborar la muerte del autor propone al sujeto de la enunciación como lugar vacío, susceptible de ser ocupado por diversos narradores; también hace explícito, que el lugar del narrador es un lugar de poder: quien cuenta posee el saber. Tal teoría abre la novela hacia la saga: la transformación del “yo” en “otro yo” para acceder al “él” de la “ficción” permite instaurar un “yo ficticio” –Díaz Grey– y con él el relevo de los diversos narradores de las novelas de la saga santamariana<sup>617</sup>.

Pour le lecteur d'Onetti une seule certitude perdure après la lecture de *La vida breve*, une ville a été créée, ou découverte, ou remémorée. Car le lecteur tenté de vérifier sur une carte – la même carte routière que Brausen a consultée en planifiant sa fuite vers la Bolivie – retrouvera plusieurs villes ou villages portant ce nom. Rien qu'en Argentine, on peut retrouver la ville de Santa María del Yokavil dans la province de Catamarca, deux Santa María dans la province de Buenos Aires, une autre dans la province de Cordoba<sup>618</sup>, une Colonia Santa María dans le Paraná, et une autre dans la province de La Pampa, une Santa María dans la province de Misiones, une autre dans la province de Salta, une autre dans la province de Santiago del Estero et Santa María Centro et Santa María Norte dans la province de Santa Fe. Au total, il existe une myriade de Santas et de Marías disséminées partout en Amérique Latine, mais aucune proche d'un village appelé Enduro, ni avec une colonie de Suisses à proximité. C'est pourquoi nous pouvons voir en Brausen un démiurge et en Onetti le créateur d'un monde de fiction.

Dans notre recherche des mécanismes de création de cette ville de fiction nous devons interroger l'auteur et continuer de trouver les traces du processus qu'Onetti a suivi pour y parvenir. Pour cela, nous devons explorer d'autres œuvres de la saga Santa María. Dans la prochaine partie de notre travail, nous nous occupons du roman *Juntacadáveres*, paru quatorze ans après la publication de *La vida breve*.

---

<sup>617</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 379.

<sup>618</sup> Lieu du décès du compositeur Manuel de Falla. Voir *supra*.

## 2.2 La création de Santa María dans *Juntacadáveres*

Pourquoi parlons-nous de la création de Santa María dans un roman paru plus d'une décennie après la publication de *La vida breve*, et quinze ans après la naissance du personnage de Díaz Grey ? Parce que nous considérons que la création de Santa María s'articule autour du personnage de Junta Larsen et non autour de celui du médecin de province Díaz Grey. Certes, si nous croyons le démiurge créateur, tout est né à partir de ce médecin<sup>619</sup>, pourtant, Onetti, dans un entretien avec Emir Rodríguez Monegal, avait expliqué que l'inspiration pour la création de la saga Santa María était née avec une vision de Larsen quittant la ville de province :

ERM: [...] Lo que me gustaría conversar contigo es sobre el ciclo entero: Cómo empezó a formarse en tu cabeza, cómo surgió, etc. Es decir: repasar las novelas principales no del punto de vista del crítico, que eso ya se ha hecho y se sigue haciendo cada vez más, sino desde tu punto de vista.

JCO: Desde mi punto de vista, no sé. Son de esas cosas que pasan fatalmente. Para mí es inexplicable. Se estaba formando dentro de mí sin que yo me diera cuenta. Me acuerdo que estaba en Buenos Aires, viviendo en la calle Independencia 858, y un día que me iba a mi trabajo y mientras caminaba por el corredor de mi apartamento, me cayó así, del cielo, *La vida breve*. Y la vi. Me puse a escribirla desesperadamente.

ERM: ¿Eso era en qué año?

JCO: Sería dos años antes de publicarla, por el 48. A tal punto vi el asunto, fue tan poco deliberado, que no sé realmente por qué diablo fue así. Pero ya estaba allí el final de Larsen como aspirante al prostíbulo ideal, el prostíbulo perfecto de Santa María. Sólo cien años después lo escribí en *Juntacadáveres*.

ERM: ¿Eso fue lo primero que pensaste o viste?

JCO: No, no. Fue una cosa de visión. Yo veía la despedida de Larsen, el adiós de Larsen. Te digo que fue como una cosa extraña, porque en el momento de la visión, de ver esa extraña despedida de Larsen con la policía al lado, yo no pensaba escribirlo. No pensaba escribir entonces *Juntacadáveres*, y por consiguientes no pensaba tampoco escribir *El astillero*. Llevar la explicación por el lado del cine sería lo más comprensible: es como una cosa que no sabés el sentido pero que te gustaría filmarla, porque algún sentido tiene, ¿no?<sup>620</sup>.

<sup>619</sup> « Todo tiene que partir de ahí, de él [du médecin Díaz Grey] ». Voir *supra*.

<sup>620</sup> Voir Emir Rodríguez Monegal « Conversación con Juan Carlos Onetti » [1970], *op. cit.*

La prudence nous incite à nous méfier des affirmations de l'auteur qui a inspiré un livre intitulé *Las trampas de Onetti*<sup>621</sup>. Armés de la sorte, nous partons à la recherche des traces de l'inspiration exercée par Juntacadáveres Larsen dans la création de Santa María, à commencer par l'analyse de son roman homonyme.

*Juntacadáveres* raconte les péripéties de Larsen, venu dans la ville de province pour assurer l'installation d'une maison close promue par le pharmacien Barthé<sup>622</sup>. Les femmes qui l'accompagnent sont Irene, Nelly et María Bonita. Elles travailleront dans une petite maison, avec des volets bleu ciel, située sur la côte de la rivière qui longe la ville<sup>623</sup>. L'entreprise ne durera que trois mois, la maison sera fermée par l'opposition tenace du curé Antón Bergner et la « Liga de Caballeros Católicos de Santa María »<sup>624</sup>. Malgré le soutien – plus ou moins manifeste – de Díaz Grey, de Lanza le secrétaire de rédaction du journal *El Liberal* et d'autres citoyens de la ville, le gouverneur donne l'ordre de fermeture et les indésirables doivent quitter la ville.

Nous nous intéressons maintenant au trente-deuxième chapitre, le dernier du roman. Ce chapitre, narré à la première personne par Jorge Malabia, nous raconte le dénouement de l'aventure de Larsen et des femmes arrivées avec lui dans la ville. Le premier paragraphe plante le décor de l'épisode : « *En vísperas de carnaval, Santa María ya era una ciudad* »<sup>625</sup>. Les personnages se trouvent dans la brasserie Berna qui « *mostraba un techo de guirnaldas mientras un gordo triste tocaba en el acordeón una melodía alemana que coreaban algunas mesas* »<sup>626</sup>. L'ambiance générale est à la fête, sauf à l'intérieur du salon privé où se trouve le narrateur. Le deuxième paragraphe du chapitre précise les circonstances :

Estábamos agolpados en el reservado, comiendo los postres, aguardando la hora imprecisa en que llegaría el tren para recoger la peste que emporcaba a Santa María y devolverla a la Capital. Orden del Gobernador. Empecinado y astuto, el padre Bergner había ganado la corta

---

<sup>621</sup> Le livre de Fernando Ainsa, *Las trampas de Onetti*, [1970] *op. cit.*

<sup>622</sup> Nous avons déjà détaillé cette entreprise, *supra*.

<sup>623</sup> Juan Carlos Onetti, *Juntacadáveres*, *op. cit.*, p. 85.

<sup>624</sup> Ancienne « Liga de Decencia », cette association « *debió nacer unos cuantos años antes de la instalación del prostíbulo formada entonces por el cura Peña –un viejito andaluz que murió de un ataque de angina y fue sucedido por el cura Bergner–, cuatro chacareros de la Colonia y un comerciante del pueblo* », Juan Carlos Onetti, *Juntacadáveres*, *op. cit.*, p.191.

<sup>625</sup> Juan Carlos Onetti, *Juntacadáveres*, *op. cit.*, p. 283. Le narrateur avait affirmé que Santa María a été « *declarada ciudad unos meses atrás* » *Ibidem*, p. 14.

<sup>626</sup> Juan Carlos Onetti, *Juntacadáveres*, *op. cit.*, p. 283.

o larga batalla [...] María Bonita hundía y sacaba la mano izquierda del bolso de las uvas; la otra estaba sobre la mesa, para mí, para que yo la acariciara<sup>627</sup>.

Le lecteur d'Onetti retrouve ici des éléments familiers dans cette brasserie ornée de guirlandes : la musique d'un accordéon, le salon privé, les raisins, une main qui caresse une autre main sur la table. Les pensées qui occupent l'esprit de Jorge resonnent familièrement aussi : « *Pensé en Julita*<sup>628</sup> *y en mis padres, en mi afán rabioso de despojarme, en mi creencia en las vidas breves y los adioses, en el vigor hediondo de las apostasías* »<sup>629</sup>. Ensuite, Jorge décrit l'aspect de Larsen « *la cara de Juntacadáveres, engordada desde que llegaron las malas noticias [...] un mechón solitario pegado sobre una ceja* »<sup>630</sup>. Il nous apprend que Díaz Grey « *tenía ropas flamantes, azules* » et qu'il « *Hablaba poco y sonreía como si la historia del prostíbulo y el último capítulo que contemplaba fuera obra suya* »<sup>631</sup>. Un détail attire notre attention : « *Medina, estaba junto a la cortina del reservado; como Jefe del Destacamento era responsable de que la lacra abandonara Santa María* »<sup>632</sup>. Maintenant nous avons les pièces d'un puzzle que les lecteurs de la première édition de *La vida breve* ont dû attendre quatorze ans pour résoudre.

Dans les pages de *La vida breve*, le roman qui nous a fait connaître Santa María, Onetti avait installé une situation, un groupe de personnes et une conversation. Les lecteurs avaient acquis la conviction que quelque chose s'était passée sous leurs yeux, sans qu'ils aient les outils pour comprendre, sans autre issue que des conjectures. Ces conjectures deviennent des certitudes en lissant ce passage :

–Yo sólo pregunto –insistió Larsen balanceándose en la silla– si el asunto era legal o no. ¿Teníamos o no teníamos un permiso del Concejo? Les

<sup>627</sup> Juan Carlos Onetti, *Juntacadáveres*, *op. cit.*, p. 283.

<sup>628</sup> Julita est la belle-sœur de Jorge Malabia. Veuve de Federico Malabia, décédé dans un accident de cheval, Julita présente des traits de maladie mentale empirés par son chagrin. Jorge et Julita ont eu une liaison, avant que Marcos Bergner n'amène le garçon s'installer dans la maison close, Juan Carlos Onetti, *Juntacadáveres*, *op. cit.*, p. 251. Pendant son séjour, Jorge a entrepris une relation avec une des prostituées de la maison, María Bonita, une femme qui a « *edad bastante para ser mi madre* » *Ibidem*, p. 284.

<sup>629</sup> Juan Carlos Onetti, *Juntacadáveres*, *op. cit.*, p. 283 et 284, référence explicite à deux romans d'Onetti : *La vida breve* (1950) et *Los adioses* (1953). Ce dernier ne fait pas partie de la saga Santa María, l'histoire étant située dans un village de montagne anonyme. Par ailleurs, aucun des personnages de la ville n'apparaît dans *Los adioses*.

<sup>630</sup> Juan Carlos Onetti, *Juntacadáveres*, *op. cit.*, p. 284.

<sup>631</sup> *Ibidem*.

<sup>632</sup> Jorge fait référence au commissaire Medina, représentant de la loi dans la ville. Nous avons déjà décrit ce personnage récurrent de l'univers onettien. Voir *supra*.

puedo dar el número de la resolución. Y nunca, hasta este mismo momento, fue revocada.

–Bah –dijo Medina–, la deben haber escrito entre usted y el boticario<sup>633</sup>. Hay orden del Gobernador y para mí se acabó la historia.

El viejo Lanza avanzó hacia la mesa, más rengo que nunca, el sombrero en la cabeza. Tomó un trago de vino y volvió a llenar el vaso.

–Usted, Larsen, reitera hasta aburrir. Las señoras se fatigan. Concejo, permiso, resolución. El amigo Medina, que acaso le haya puesto el hombro, por así decirlo, y más de una vez, a una causa noble, no hace otra cosa que cumplir con sus deberes.

–No sé lo que piensan la Irene y la Nelly –dijo María Bonita–. Pero, por mí, no hace falta que me llame señora. Para los amigos de verdad, alcanza con María Bonita [...]. Como le estaba diciendo a Jorge –siguió María Bonita mientras me revolvió el pelo–, el cura, con perdón, debe haberse vuelto loco. Ninguno de nosotros le faltó nunca a Dios.

Se hizo, rápidamente, el signo de la cruz.

–No hay razón verdadera para dudarle. Bueno, una etapa más de la viejísima lucha entre el oscurantismo y las luces. Las luces, claro, las representa aquí el amigo Larsen. Pero yo lo veo, lo presiento esta noche como la vieja Inglaterra: puede perder todas las batallas menos la última.

Paciente, dejándose rodear por el clima de broma, desarmado y envejecido, Juntacadáveres alzó los hombros y la mano con que buscaba en la mesa un apoyo innecesario; durante un momento sus ojos desorbitados se fijaron en María Bonita y en Díaz Grey.

–¿Por qué los concejales no suspenden el receso? –tartamudeó.

–Ah –dijo el viejo Lanza–. Les juro que todos vamos a recordar esta noche. Los vencidos, los vencedores y los curiosos neutrales. Larsen luchó por la libertad, la civilización y el honrado comercio. Y ahora se preocupa por el debido respeto a las instituciones. Después de todo, no debemos echar toda la culpa sobre el padre Bergner. En realidad, es Santa María la que puso punto final a la empresa inolvidable [...] Es lamentable no poder publicar unas líneas de salutación y despedida en la comuna de *Viajeros*. [...] Pero algún día publicaré la historia de estos cien días que conmovieron al mundo. Y tal vez... Piense: si uno regresó de Elba otro puede escapar de Santa Elena. Buenas noches.

De acuerdo, las tres mujeres se estaban pintando. Usaban pinceles y unas extrañas cajitas que parecían de acuarelas, saliva o el agua helada del bol.

–Bueno –dijo Medina–. A la una salimos para la estación. Ya no falta mucho.

Larsen lo miró perplejo, con un resto de odio. Díaz Grey se volvió para mirarme

–¿Te vas? –preguntó.

–Ya lo oyó –contesté–. A la una.

–¿Qué está pensando, doctor? –dijo María Bonita–. ¿Cree que me dedico a robar menores?<sup>634</sup>.

<sup>633</sup> Medina fait référence à Barthé, le pharmacien de la ville, promoteur du projet d'installation d'une maison close.

<sup>634</sup> Juan Carlos Onetti, *Juntacadáveres*, *op. cit.*, p. 284, 285 et 286.

Nous reconnaissons, dans ces lignes, le dialogue écouté par Brausen depuis la salle à l'étage de la brasserie Berna, pendant son bref séjour à Santa María, narré dans l'avant dernier chapitre de *La vida breve*. Les différences sont infimes mais significatives, car l'absence de noms de la version de 1950 nous renseigne sur le processus de création de la ville et la construction des personnages onettiens.

Au premier abord, nous remarquons que dans *Juntacadáveres* la longueur de l'épisode est plus importante. Le texte a gagné en profusion et en détails. Il est évident que cette narration s'inscrit dans la continuité du roman, à la différence de la narration de *La vida breve*, où il s'agissait d'un récit enchâssé dans un autre, sans plus de précision. Par ailleurs, la version de 1964 est narrée par un narrateur homodiégétique (Jorge Malabia) qui ajoute ses points de vue sur la scène et ses participants.

La première phrase de la conversation reste identique. C'est le questionnement posé par « *el hombre pequeño y gordo* » qui porte maintenant un nom différent de la version de 1950. Il s'appelle Juntacadáveres Larsen, le protagoniste éponyme du roman de 1964. Dans la première version du dialogue, l'homme se rappelle exactement le numéro de l'ordonnance municipale : « *Dos mil ciento doce* ». Dans la deuxième version, Larsen affirme qu'il peut donner le numéro de la résolution du Conseil, sans le faire, comme si cela n'avait plus d'importance à présent.

Le vieux Lanza qui s'approche de la table pour boire dans un verre de vin, boitant et un chapeau vissé sur la tête, reste inchangé. Dans *La vida breve*, il disait : « *Usted, Junta, todo eso ya lo ha dicho hasta la repudrición* ». Il nous apportait, à cet instant, une information substantielle : le nom de l'homme petit et gros. Maintenant nous pouvons, avec la perspective du roman qui nous occupe dans cette partie de notre travail, faire confiance aux paroles d'Onetti lorsqu'il affirmait que l'inspiration pour créer sa ville – et les événements qui y sont arrivés – viennent du personnage de Juntacadáveres Larsen. Car, bien que dans la diégèse de *La vida breve* le nom de Larsen n'apparaisse pas, son surnom s'insinue déjà dans ce roman.

Trois ans avant la parution de *Juntacadáveres*, les lecteurs d'Onetti avaient assisté à la publication du roman *El astillero* (1961)<sup>635</sup>. Le paragraphe qui ouvre la lecture nous situe chronologiquement dans un passé qui n'a pas encore été écrit. Nous le transcrivons ici :

Hace cinco años, cuando el Gobernador decidió expulsar a Larsen (o Juntacadáveres) de la provincia, alguien profetizó, en broma e improvisando, su retorno, la prolongación del reinado de cien días, página discutida y apasionante –aunque ya casi olvidada– de nuestra historia ciudadana. Pocos lo oyeron y es seguro que el mismo Larsen, enfermo entonces por la derrota, escoltado por la policía, olvidó enseguida la frase, renunció a toda esperanza que se vinculara con su regreso a nosotros<sup>636</sup>.

Dans ce roman, que nous avons déjà évoqué, ce personnage récurrent de la trame onettienne revient dans la ville, après en avoir été expulsé dans l'épisode que nous sommes, toujours, en train d'analyser. C'est précisément dans *El astillero* que le nom et le surnom du personnage apparaissent ensemble<sup>637</sup>. Les lecteurs d'Onetti connaissaient déjà un petit truand appelé Larsen depuis la parution de la nouvelle *Tierra de nadie*, en 1941. Ainsi, pouvons-nous retracer l'historique du personnage Larsen (1941), puis Junta (1950), puis Juntacadáveres Larsen (1964).

Nous soulignons que dans *El astillero* (1961), les habitants de la ville le connaissent mais, par une espèce de pudeur ou de respect condescendant, ils l'appellent Larsen. Nous retrouvons seulement trois fois son surnom, tout au long du roman. En plus d'apparaître dans l'incipit du roman, il figure dans les méditations du narrateur : « *“Este hombre envejecido, Juntacadáveres, hipertenso, con un resplandor bondadoso en la piel del cráneo que se le va quedando desnuda, despatarrado, con una barriga redonda que le avanza sobre los muslos”* »<sup>638</sup>. Et enfin, dans la narration de son attitude envers les employés de l'hôtel où il habite, pendant sa participation au chantier naval de Jeremías Petrus, cette fois sans les guillemets : « *Antes de que Larsen plagiara, gordo, enfurruñado, sin ingenio, como cuando aceptaba ser llamado Juntacadáveres, escenas de veinte y treinta*

---

<sup>635</sup> Nous avons fait référence *supra* à la création de ce roman, qui est venue interrompre l'écriture de *Juntacadáveres*.

<sup>636</sup> Juan Carlos Onetti, *El astillero*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>637</sup> Le lecteur ne connaît jamais le prénom de Larsen, juste l'initiale, dans un document expédié par Petrus : « *Por el presente documento reconozco al señor E. Larsen como Gerente General de los astilleros de la firma Jeremías Petrus Sociedad Anónima, de cuyo Directorio soy Presidente* ». Juan Carlos Onetti, *El astillero*, *op. cit.*, p. 206.

<sup>638</sup> Juan Carlos Onetti, *El astillero*, *op. cit.*, p. 103.

*años atrás, dietas de mate y tabaco, promesas que se repetían y se embotaban...»*<sup>639</sup>. Certainement, dans *El astillero* nous avons un aperçu de sa vie, mais c'est dans *Juntacadáveres* que nous pouvons parcourir le plus profond de son âme.

Reprenant notre analyse, nous revenons sur les mots énoncés par Lanza. Le rédacteur du journal *El Liberal* de Santa María s'adresse à Larsen en faisant référence à « *El amigo Medina* ». Jorge, le narrateur, nous avait déjà dévoilé que le commissaire était l'homme debout à côté du rideau du salon. Dans la narration de *La vida breve*, Lanza disait simplement « *Y este amigo* », Medina n'avait pas encore un nom. Néanmoins, il avait déjà une fonction dans l'univers sanmarien, car c'est lui qui devait raccompagner Larsen et les dames à la gare ferroviaire.

María Bonita, le nom de la femme assise à côté du garçon, est resté le même dans le texte de *Juntacadáveres*<sup>640</sup>. Toutefois, dans la scène qui nous occupe, Irene et Nelly, les deux autres prostituées arrivées avec Larsen dans la ville, au début du roman font partie du groupe du salon privé. María Bonita n'est pas la seule femme du groupe, comme dans *La vida breve* où elle était la « *mujer vestida con un traje sastre gris, corpulenta pero no gorda, morena, de unos treinta y cinco años; [que] entraba y sacaba los dedos de un plato con uvas* ». Elle nous apporte le prénom du « pibe » du roman de 1950, en disant : « *Como le estaba diciendo a Jorge* ».

En 1964, date de parution du roman qui nous occupe, Jorge avait déjà été le protagoniste de la nouvelle *El álbum* (1953) et du roman *Para una tumba sin nombre* (1959). Dans *El álbum*, un jeune Jorgito narre l'histoire à la première personne et nous apprend qu'il est le petit-fils du fondateur de *El Liberal*. Cette nouvelle est le premier récit de la saga dont la diégèse se situe entièrement dans la ville fondée par Brausen trois ans auparavant. Toutefois, aucune référence au fondateur n'est faite, comme c'est le cas dans la nouvelle *Historia del caballero de la rosa y la virgen encinta que vino de Liliput*, publiée trois ans plus tard, en 1956. Dans *Para una tumba sin nombre*, Jorge – devenu adulte, comme nous avons l'avons évoqué précédemment – nous apporte une des trois versions

---

<sup>639</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>640</sup> María Bonita est son « nom de scène », celui qu'elle utilise dans sa profession à ce moment. Le lecteur ne connaîtra jamais son vrai prénom, juste qu'à une époque elle se faisait appeler Nora, quand elle vivait à la capitale et avait une relation de couple avec Larsen. Juan Carlos Onetti, *Juntacadáveres*, *op. cit.*, p. 208.

des faits racontés dans la nouvelle<sup>641</sup>. Dans *Juntacadáveres* il est un jeune garçon de seize ans, c'est pourquoi la femme l'appelle « pibe » et le narrateur « muchachito » dans le récit de *La vida breve*.

Poursuivant la narration de l'épisode de *Juntacadáveres*, nous remarquons une incohérence. Après la prise de parole de María Bonita, un nouveau paragraphe commence, il comporte seulement une phrase. Ensuite, une nouvelle prise de parole est introduite par un trait d'union, mais elle n'est attribuée à aucun des participants de la conversation dans le salon privé. Dans le texte de *La vida breve*, cette prise de parole était explicitement attribuée : « *dijo el viejo* », c'est-à-dire Lanza dans la version de 1964. Or, dans le roman qui nous occupe rien n'est sûr. Nous ne pouvons que supposer, à partir du type d'expression reprenant le vocabulaire du journaliste et le fait qu'il réutilise le syntagme « *amigo Larsen* » pour parler de Junta, que ces paroles lui appartiennent, mettant en évidence un nouveau changement par rapport au texte de 1950 que marquait « *el amigo Junta* ».

Le concerné adresse un regard à la femme et à l'homme habillé en bleu qui, nous le savons maintenant, se trouve être le docteur Díaz Grey. Détail ignoré par le narrateur de *La vida breve* et par Brausen qui regarde la scène depuis le premier étage.

Larsen continue de poser des questions. Ces questions – qui nous mettaient sur la piste d'une conversation sur des affaires légales ou administratives, en lisant le roman de 1950 – gagnent maintenant toute leur force. Ainsi comprenons-nous la lassitude de *Juntacadáveres*, dont le rêve de créer « *un prostíbulo perfecto* »<sup>642</sup> s'effondre sous la pression de la ville : « *Santa María le puso punto final a la empresa inolvidable* ». Nous soulignons une autre différence avec le texte de *La vida breve* où Lanza parle d'un « *airado sacerdote* » qui obéit « *al espíritu de esta ciudad de Santa María* ». Maintenant, le prêtre s'appelle Antón Bergner et la ville est personnifiée car c'est elle qui a agi pour fermer l'entreprise de Larsen.

Les louanges de Lanza ne changent rien à l'état d'âme du proxénète malheureux. La phrase « *Junta ha luchado por la libertad de vientres, por la civilización y por el*

---

<sup>641</sup> Technique chère à Onetti, la confrontation des récits des narrateurs multiples apparaît également dans *Jacob y el otro* (1961), où nous lisons le récit du médecin Díaz Grey, celui du prince Orsini, et celui d'un narrateur omniscient hétérodiégétique et anonyme.

<sup>642</sup> Juan Carlos Onetti, *Juntacadáveres*, *op. cit.*, p. 209.

*honrado comercio* » est devenue, quatorze ans plus tard, « *Larsen luchó por la libertad, la civilización y el honrado comercio* ». Nous soupçonnons que le jeu de mots avec une synecdoque du corps des femmes de la maison close (leurs ventres) et une référence à l'abolition de l'appartenance des enfants nés des femmes esclaves aux maîtres esclavagistes, n'a pas été bien perçue par les lecteurs. Ou peut-être ce changement correspond-il à une évolution de la sensibilité de l'Uruguayen<sup>643</sup>.

Nous nous rappelons de la comparaison avec Napoléon I<sup>er</sup> faite par Lanza dans le récit de *La vida breve*. Nous avons remarqué qu'elle était malheureuse car, par erreur ou par acte manqué, le journaliste envoyait Larsen dans un exil qui finirait avec sa mort sur l'île Sainte Hélène. Onetti corrige, dans le texte de 1964, avec la phrase suivante : « *si uno regresó de Elba otro puede escapar de Santa Elena* ». Cette comparaison prend, par ailleurs, un sens nouveau dans *Juntacadáveres*, car Lanza l'avait déjà employée dans une conversation avec Jorge : « *Me quedé conversando con el héroe local, el que juntó más cadáveres que Napoleón* »<sup>644</sup>.

Jorge continue sa narration de la soirée, en racontant les gestes de trois femmes assises avec lui dans le salon privé. Nous soulignons alors une nouvelle modification : le bol avec les raisins. Dans le récit de *La vida breve* le narrateur parle d'un bol, dans lequel María Bonita plonge ses mains pour prendre des raisins. Dans *Juntacadáveres*, Jorge affirme au début du chapitre que la femme plonge sa main gauche dans un sac de raisins en même temps qu'elle offre la main droite à ses caresses. Par contre, à la fin du dialogue après le départ de Lanza, les trois femmes se maquillent en prenant de l'eau du bol (celui contenant les raisins ?).

Nous avons évoqué précédemment le documentaire de Pablo Dotta *Jamás leí a Onetti*, dont le titre reprend une phrase d'Onetti dans un entretien avec María Esther Gilio où il affirmait qu'il ne relisait jamais ses romans, une fois publiés. Si tel est le cas, nous en avons ici la preuve. Une autre possibilité est envisagée par Mario Benedetti, dans son

---

<sup>643</sup> L'abolition de l'esclavagisme fut promulguée en Uruguay le 12 décembre 1842 et au Brésil le 13 mai 1888, avec la proclamation de la *Lei Aurea*. N'oublions pas qu'Onetti raconte que sa propre mère était issue d'une famille d'esclavagistes brésiliens. Voir l'entretien réalisé par le journaliste Joaquín Soler Serrano dans la série *A fondo*, diffusé sur TVE le 26 septembre 1976, consultable sur [youtube.com/watch?v=G8OqacWgG1A](https://www.youtube.com/watch?v=G8OqacWgG1A).

<sup>644</sup> Les cadavres ramassés par Larsen sont les femmes, jadis jeunes et belles devenues des vieilles peaux. Au début du roman le projet de la maison close de Santa María est bien accueilli par la population, au moins par une partie des Sanmariens. À ce moment du roman, Junta est considéré un novateur, une espèce de paladin en lutte contre les institutions archaïques de la ville. Juan Carlos Onetti, *Juntacadáveres*, *op. cit.*, p. 124.

article « Juan Carlos Onetti y la aventura del hombre » de 1969, dans lequel l'Uruguayen commente cet épisode de la brasserie Berna et compare les deux récits. Benedetti remarque que le lecteur « *verá que algunas frases son textualmente reproducidas; otras, en cambio, reaparecen con una leve variante, como si el autor hubiera querido dejar constancia de la inevitable erosión, que, de recuerdo en recuerdo, soportan las palabras* »<sup>645</sup>. Nous préférons ne pas nous prononcer sur les motivations d'Onetti pour reprendre son texte avec des modifications. Nous soulignons simplement que cet épisode repris dans *Juntacadáveres* est un exemple du recours à l'intratextualité, une constante dans la poétique onettienne.

Selon le critique Mark Millington, l'intratextualité dans l'œuvre onettienne est floue. Il assure que : « *Indépendamment des exemples particuliers du système intertextuel d'Onetti, il me semble qu'il ne peut jamais y avoir de frontière propre entre l'intertextuel et l'extratextuel* »<sup>646</sup>. Ces affirmations nous rappellent l'épisode du télescopage d'un personnage appelé Onetti dans la narration de *La vida breve*, un exemple d'introduction de références extratextuelles dans le récit de fiction onettien. Selon Hugo Verani, l'intratextualité parcourt la poétique onettienne tout au long de la saga Santa María, car elle : « *absorbe y reescribe historias ya contadas y presupone un lector familiarizado con los relatos escritos por el autor* »<sup>647</sup> dans une recherche d'« *autorreferencialidad total* »<sup>648</sup>.

Nous avons déjà exposé cette particularité de la saga Santa María. C'est précisément elle qui nous incite à analyser les mécanismes de production du récit fondateur à l'aide du croisement des informations fournies par les récits de la saga. Car cette autoréférentialité est l'agglomérant qui maintient la structure de la ville de fiction comme une unité organique : la solidarité des murs qui soutiennent le bâtiment narratif onettien est nourrie par la répétition de motifs qui remontent à la création de la ville et reviennent sans cesse, dans chaque nouvelle actualisation du récit fondateur. C'est pourquoi nous considérons que dans chaque récit situé dans ce monde de fiction appelé Santa María - nouvelle, micro-nouvelle ou roman – se produit une nouvelle

---

<sup>645</sup> Mario Benedetti, « Juan Carlos Onetti y la aventura del hombre », *op. cit.*, p. 71.

<sup>646</sup> « *Regardless of the particular examples of Onetti's intertextual system, it seems to me that can never be a neat boundary drawn between the intra and the extra-textual* », Mark Millington, *Reading Onetti: Language, Narrative and the Subject*, Liverpool, Francis Cairns Publications, 1985, p. 5. (Nous traduisons).

<sup>647</sup> Hugo Verani, « Onetti y el palimpsesto de la memoria » (1986), *op. cit.*, p. 725.

<sup>648</sup> *Ibidem*.

fondation de la ville, car la ville est créée et récréée à l'aide de chaque nouveau détail apporté à sa description, de chaque petit geste d'appropriation de l'espace romanesque onettien accompli par ses habitants et de chaque énoncé produit dans la ville.

La narration des habitants confirme au lecteur que Santa María existe. Le regard des Sanmariens rend réelles les feuilles des arbres de la place du fondateur et sans ce regard Santa María n'existerait pas, c'est-à-dire que sans l'autoréférentialité cette ville ne serait qu'un cercle sur une carte routière dépliée dans un café.

Selon Sonia Mattalía, cette caractéristique de l'œuvre d'Onetti correspond à sa conception du roman et elle découle de l'influence que l'états-unien William Faulkner a exercé sur l'œuvre de l'Uruguayen :

El uso del personaje recurrente y la cita de una novela en las posteriores muestran esta concepción globalizante de la novela que Onetti ejercitará en la saga Santa María, retomando la idea de cosmos narrativo que aprendiera en Faulkner, creador de la imaginaria Jefferson, en el condado de Yoknapatawpha<sup>649</sup>.

Et elle correspond, par ailleurs, à la conception du roman portée par le philosophe György Lukács : « *Ainsi, alors que la caractéristique essentielle des autres genres littéraires est de reposer dans une forme achevée, le roman apparaît comme quelque chose qui devient, comme un processus* »<sup>650</sup>. Certainement, le roman onettien renferme ces deux caractéristiques énoncées : la conception du roman comme un univers ordonné et en devenir.

Revenons maintenant à notre ville, où nous avons laissé un groupe de personnes dans la brasserie Berna. Ils quittent les lieux et une voiture les ramène à la gare ferroviaire : « *fuimos cruzando los fines de la noche de otoño, sin apurarnos ni hablar* »<sup>651</sup>. Jorge, le narrateur, ne quittera pas la ville finalement, sa belle-sœur Julita s'est suicidée et le curé Bergner vient le chercher pour l'en informer.

À l'aune de cette narration des faits arrivés une soirée de Carnaval, un automne à Santa María, nous avons des éléments nouveaux pour connaître le destin de Brausen. Nous savons, donc, qu'il a observé des habitants qu'il n'a pas reconnus. Depuis l'étage de

---

<sup>649</sup> Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, op. cit., p. 347.

<sup>650</sup> György Lukács, *La théorie du roman*, (1920), Paris, Gallimard, 2012, p. 59.

<sup>651</sup> Juan Carlos Onetti, *Juntacadáveres*, op. cit., p. 288.

la brasserie il a vu distinctement Lanza et Jorge, et a aperçu les mains et le costume bleu du médecin<sup>652</sup>. Nous savons aussi que le lendemain, sur la place, Brausen a reconnu la voix de l'homme qui se tenait à côté du rideau. Cet homme – nous savons maintenant qu'il s'agissait du commissaire Medina – l'a reconnu et l'a interpellé par son nom. Nous avons qualifié cette scène de *La vida breve* d'anagnorisis manquée, car l'effet de la reconnaissance des personnages ne s'est pas produit. Ou, s'il s'est produit, le lecteur n'a aucun élément pour l'affirmer ou l'infirmer. Brausen a admis qu'il ne pouvait rien dire, rien faire, et par la suite il a disparu de la narration du roman.

Comment pouvons-nous insérer cet épisode dans le processus de création de la ville si son créateur lui-même n'est pas lucide sur les faits qui se déroulent sous ses yeux ? Pour y répondre nous devons chercher des pistes qui nous montrent si Brausen savait ou non. De la sorte, nous trouvons un passage de *Juntacadáveres* qui attire notre attention. Un soir « *a fines de invierno* »<sup>653</sup> le docteur Díaz Grey cherche à s'entretenir avec Junta Larsen, à la demande du pharmacien Barthé, pour l'informer du feu vert accordé par l'administration de la ville pour l'installation de la maison close<sup>654</sup>. Le médecin va le voir dans la chambre qu'il occupe dans l'auberge situé « *en los altos del Berna* »<sup>655</sup>. Le narrateur raconte que Díaz Grey « *Saludó, sin reconocerlo, a un hombre pequeño que agitó una mano desde la puerta del Berna, restaurante y cervecería* »<sup>656</sup>. Il peut s'agir de n'importe quel voisin de la ville qui reconnaît le médecin et le salue. Néanmoins, nous optons pour une autre hypothèse, fondée sur l'autodescription que Brausen a fait de lui dans *La vida breve* (1950) : « *un hombre pequeño y tímido* » qui a produit un médecin de province avec un « *cuerpo pequeño como el mío* ». Cet adjectif « *pequeño* » nous met sur la piste d'un demiurge qui se promène dans la ville et reconnaît sa créature, sans être reconnu à son tour.

Ceci n'est pas le seul épisode d'intratextualité de ce chapitre. Quelques pages plus loin, durant sa conversation avec Larsen, le médecin se dit en le regardant : « *“Lo he visto*

---

<sup>652</sup> Nous devons admettre qu'Onetti nous avait laissé une piste en parlant des mains du docteur, car Brausen, déjà dans les premières descriptions qu'il faisait de cet homme, portait une attention particulière aux longues mains de Díaz Grey. Voir *supra*.

<sup>653</sup> Juan Carlos Onetti, *Juntacadáveres*, *op. cit.*, p. 45.

<sup>654</sup> Larsen habite à Santa María depuis trois ans, dans l'attente de cette autorisation. Pour gagner sa vie, il travaille dans l'administration d'*El Liberal*. Díaz Grey va l'y chercher et on l'informe qu'il est en congés. On lui conseille d'aller le voir dans sa chambre de l'auberge à l'étage du Berna.

<sup>655</sup> Juan Carlos Onetti, *Juntacadáveres*, *op. cit.*, p. 45.

<sup>656</sup> Juan Carlos Onetti, *Juntacadáveres*, *op. cit.*, p. 45.

*en otro o lo he leído, tal vez haya tropezado con él alguna vez en la Capital*”<sup>657</sup>. Le médecin s’interroge-t-il sur la personne qu’il a devant lui ou sur le petit homme qu’il a croisé quelques minutes plus tôt, à l’entrée du Berna ? La question restera sans réponse mais le lecteur aura deux hypothèses à confronter : Larsen ou Brausen. Les deux hommes ont vécu à Buenos Aires, la capitale du pays, dans laquelle a aussi vécu Díaz Grey pendant ses études de médecine. Les deux hommes ont été protagonistes d’une œuvre de fiction auparavant, c’est-à-dire que le docteur a pu les lire. Ce qui serait un cas de mise en abîme de la fiction impliquant un personnage de fiction capable de lire des œuvres de fiction. Néanmoins, les trois personnages ne se sont pas retrouvés ensemble dans une œuvre de fiction, au préalable.

Cependant, le début de la phrase « *lo he visto en otro* » pose problème. Fait le médecin référence à un autre livre, à un autre moment<sup>658</sup> ou à un autre monde ? Le mystère restera intact sur l’origine des méditations du médecin. Malgré cela, Onetti nous offre une nouvelle référence au passé, au cours de cet entretien entre les deux hommes. Toujours dans ses méditations, Díaz Grey ne rêve que de rentrer chez lui et se dit :

“[...] Volver a casa, ponerme una inyección, escuchar música y pensar en Molly, en la casa en la arena, en el hotel de madera río arriba; pensar que es posible que muera antes de que termine el año, suponer que soy Dios y suponer que me importan el pasado y el destino del doctor Díaz Grey, lavativero desteñido y provincial”<sup>659</sup>.

Le médecin est souffrant et la piqûre qu’il va se faire doit être un antalgique, de la morphine éventuellement. Molly<sup>660</sup> est le prénom de la femme que Díaz Grey a rencontré dans la micro-nouvelle *La casa en la arena* (1949). Les lecteurs d’Onetti ont déjà lu ce terme « lavativero » dans *La vida breve* (1950). C’est le terme exact employé par Díaz Grey, dans ses pensées, pour décrire l’image qu’Elena Sala a de lui<sup>661</sup>. L’hôtel en amont de

<sup>657</sup> Juan Carlos Onetti, *Juntacadáveres*, *op. cit.*, p. 51.

<sup>658</sup> Díaz Grey a déjà côtoyé Larsen dans la ville, il est venu dans son cabinet pour le consulter. Juan Carlos Onetti, *Juntacadáveres*, *op. cit.*, p. 34.

<sup>659</sup> Juan Carlos Onetti, *Juntacadáveres*, *op. cit.*, p. 53.

<sup>660</sup> Molly est le prénom de l’épouse de Leonard Bloom, le personnage principal d’*Ulysses* (1920) de James Joyce est aussi le prénom de la femme amoureuse de Ferdinand, le protagoniste de *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline. L’admiration d’Onetti pour ses deux écrivains, surtout le Français, était très forte. Mario Vargas Llosa, pour n’en citer qu’un, l’a commenté dans son œuvre dédiée à l’Uruguayen *El viaje a la ficción: El mundo de Juan Carlos Onetti*, Madrid, Alfaguara, 2008.

<sup>661</sup> Voir *supra* notre analyse du roman *La vida breve*.

la rivière est une référence à l'hôtel dans lequel ils se sont hébergés lorsqu'ils sont partis à la recherche de l'Anglais Oscar Owen. Nous remarquons que cet épisode est truffé d'intratextualité onettienne.

Le spécialiste Roberto Ferro s'est, lui aussi, prononcé sur l'intratextualité de l'œuvre d'Onetti. Il affirme que : « *La saga de Santa María es un encadenamiento inestable de historias que, como algunos motivos musicales, retornan entre repetición y diferencia* »<sup>662</sup>. Cette assertion nous conforte dans notre conception de la saga comme un ensemble autoréférencé en boucle. Nous considérons cette *ritournelle* musicale comme le langage secret des Sanmariens, un langage construit autour de références communes que les habitants partagent et que le lecteur, parfois, peine à maîtriser.

Pour illustrer notre affirmation, nous nous arrêtons sur les méditations du médecin, un soir sur la place de la ville. Díaz Grey se sent fatigué, vieux et blasé, sa jambe le fait souffrir. Il s'assoit sur un banc de la place pour se reposer. Il voudrait : « *Saber quién soy. Nada, cero, una compañía irrevocable, una presencia para los demás. Para mí, nada, cuarenta años, vida perdida; una forma de decir porque no puedo imaginarla ganada* »<sup>663</sup>. Nous soulignons que ses mots sont entre guillemets dans le texte du roman. Ces pensées de Díaz Grey, qui affirme n'être que rien, nous rappellent les méditations de Brausen dans un taxi à Buenos Aires, rentrant chez lui un soir, en affirmant qu'il n'est personne : « *Juan María Brausen [...] nadie, en realidad* »<sup>664</sup>.

Par ailleurs, ce personnage abattu et mélancolique est une constante dans le monde onettien. Ce qui a valu à Onetti des reproches de la critique<sup>665</sup>. Interrogé à ce sujet par son amie Maria Esther Gilio, l'Uruguayen fournit une explication sans appel : « *Porque todos los personajes y todas las personas nacieron para la derrota. Claro, uno puede interrumpir*

---

<sup>662</sup> Roberto Ferro, « La fundación de la ciudad por la escritura en la narrativa de Juan Carlos Onetti », dans *América : Cahiers du CRICCAL*, n°35, 2006, *Voyages et fondations*, vol. 1, p. 105-114, p. 105, consulté sur [http://www.persee.fr/doc/ameri\\_0982-9237\\_2006\\_num\\_35\\_1\\_1787](http://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_2006_num_35_1_1787)

<sup>663</sup> Juan Carlos Onetti, *Juntacadáveres*, *op. cit.*, p. 109.

<sup>664</sup> Voir *supra* notre analyse du roman *La vida breve*.

<sup>665</sup> Entre autres, de l'académie des prix Nobel : « *No debemos quejarnos, luego los uruguayos, de que el dueño del Nobel, el señor Lundkvist, no quiera dártelo. "Se trata de una literatura sin salida, desesperada", dijo. – También dijo que mis cosas eran "muy usadas en literatura". [Onetti a rappelé] "Algo visto ya" », María Esther Gilio, *Estás acá para crearme: la historia de mis entrevistas con Juan Carlos Onetti*, *op. cit.*, p. 88.*

*la trayectoria del personaje en un instante de triunfo. Pero si continuamos, al final siempre es Waterloo, Martinelli o Lázaro Costa* »<sup>666</sup>.

Le paragraphe suivant est dépourvu de guillemets et nous lisons des mots énoncés par un narrateur extradiégétique. Les premières phrases peuvent porter le lecteur à confusion, en raison de la similarité des terminaisons de la première et la troisième personne du singulier en espagnol :

Solitario en la plaza de Santa María, poco después de cumplir los cuarenta años, en una noche de aquel verano en que la ciudad se llenó de jazmines. Era allá por el golpe de Estado. [...] *Tenía* el cuerpo inclinado en dirección al río y rascaba el suelo con la punta del bastón [...] *estaba* rodeado por la raza humana que se distribuía, con sus miserias, sus siempre impuras, sus raquílicas grandezas, en climas y edificaciones variables; encima de su sombrero, un impresionante sector del universo brillaba y se estremecía<sup>667</sup>.

La référence à un coup d'État nous fait penser à un chamboulement de l'ordre antérieur de la ville. Le narrateur parle-t-il de la création de la ville, ou de l'appropriation, au nom d'un démiurge capricieux, d'une ville existante qui serait régie par sa volonté, à partir de ce changement d'autorités ? Les deux possibilités sont plausibles. Une autre possibilité pour expliquer l'ajout de cette information de la part du narrateur est que l'auteur nous apporte des données vraisemblables<sup>668</sup> à la recherche d'un effet de réel, comme nous l'avons déjà remarqué auparavant dans notre analyse. Le narrateur décrit le médecin au passé, depuis un présent énonciateur qui nous renseigne sur la distance, temporelle ou spatiale, entre les deux. Nous croyons entendre la voix de l'auteur racontant des faits survenus il y longtemps, quatorze ans peut-être dans *La vida breve*.

Le narrateur continue sa description de la place, ce soir-là. Il raconte que : « *Hacia la esquina de la plaza, cuatro pies aplastaron la grava y se detuvieron. El silencio;*

---

<sup>666</sup> Waterloo, évidemment, fait référence à la bataille perdue par l'armée napoléonienne en 1815. Martinelli est une entreprise de pompes funèbres de Montevideo, fondée en 1882 et toujours en activité. Lázaro Costa est une entreprise de pompes funèbres de Buenos Aires, fondée également dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et toujours en activité. Ce sont, bien évidemment, des allégories de la mort pour Onetti. María Esther Gilio, *Estás acá para crearme: la historia de mis entrevistas con Juan Carlos Onetti*, op. cit., 41.

<sup>667</sup> Juan Carlos Onetti, *Juntacadáveres*, op. cit., p.110.

<sup>668</sup> Dans l'histoire argentine du XX<sup>e</sup> siècle, il y a eu quatre coups d'État avant la date de publication de *Juntacadáveres*, en 1964. Dans l'histoire uruguayenne, il y en a eu deux dans la même période. C'est dire que l'effet de réel, avec cette précision, est réussi.

*se levantó y se puso a caminar con timidez, muy rengo, un hombro torcido* »<sup>669</sup>. Le médecin a repris la marche, deux personnes approchent :

El hombre y la mujer se movieron en la esquina de la plaza y empezaron a acercarse, desandando camino, sin palabras, reiterando con los cuatro pies el rumor de destrozo en el pedregullo. Iban del brazo, la mano de él colgaba por encima del codo blanco y desnudo de la mujer [...]<sup>670</sup>.

La démarche de couple semble erratique. Les deux personnes n'avancent pas mais « *se movieron* », ils rebroussement chemin pour se rapprocher du médecin. Ces verbes de déplacement nous donnent à voir une rencontre qui n'est pas fortuite : ces deux personnes cherchent le médecin. Par ailleurs, ils avancent sans dire mot, ce qui nous laisse deviner une entente ou un plan conçu d'avance. Ils sont anonymes et ils le resteront, mais nous savons qu'ils sont proches car la proximité des corps est parlante. En plus, le mot « *desnudo* » glisse une marque d'intimité dans cette description. Si Onetti avait employé une description plus neutre (parler de la robe sans manches de la femme, par exemple), cette connotation ne serait pas sexuelle. Le paragraphe suivant, entre guillemets, raconte à la première personne les pensées de Díaz Grey :

“Vamos a cruzarnos, vamos a detenernos para ceder el paso; voy a impregnarme de cualquier cosa que traigan, de lo que avanza innominado entre los dos; de, por lo menos, la seguridad melancólica de que nunca habré de saber, realmente, quiénes son; de la seguridad de que no me importa saberlo. Puedo retroceder e irme al Berna, puedo dejarlos pasar sin mirarlos [...] Bajo el farol, el pelo de la muchacha resplandece y se apaga; no la conozco, recuerdo el brillo dorado, la estrecha y confusa franja de luz que le rodeó la cabeza. También él es muy joven, y camina un poco agobiado, con aire de terquedad, de estar ausente y de compadecerse a sí mismo [...] “Buenas noches, doctor”, dice ella; él me mira y murmura. Me quito el sombrero sin reconocerla [...]”<sup>671</sup>.

Une note de mélancolie est perceptible dans les mots choisis par le médecin. Il est avide de nouveauté, prêt à se laisser embaumer par des parfums inconnus « *cualquier cosa que traigan* ». Avec résignation (ou soulagement ?), il accepte ne jamais savoir rien de plus sur ce couple qui approche sur la place. Un évitement est envisagé par Díaz Grey, mais il se

<sup>669</sup> Juan Carlos Onetti, *Juntacadáveres*, op. cit., p. 111.

<sup>670</sup> Juan Carlos Onetti, *Juntacadáveres*, op. cit., p. 111.

<sup>671</sup> Juan Carlos Onetti, *Juntacadáveres*, op. cit., p. 111 et 112.

prend au jeu, il regarde la femme. Un détail attire notre attention sur l'emploi du passé simple au milieu d'une narration au présent, le docteur affirme se rappeler au moment de l'énonciation de la « *luz que le rodeó la cabeza* ». Une confusion des temps qu'Onetti avait glissé quelques lignes plus haut, comme pour semer le doute sur le temps du récit ou la fiabilité de l'épisode.

Par ailleurs, l'intérêt que le médecin porte aux cheveux de cette inconnue nous rappelle celui de Brausen pour les reflets produits par une ampoule de morphine<sup>672</sup>. Cette image et le récit confus du monologue de Díaz Grey nous incitent à croire que ce couple qui approche le médecin n'est pas un détail anodin dans la narration de la soirée. C'est à partir de cet élément déclencheur d'une référence intratextuelle que nous formulons la théorie selon laquelle cette femme est Elena Salas, à jamais associée, dans l'imaginaire onettien, à la morphine.

L'homme qui accompagne cette femme est jeune, le docteur observe son attitude, au bras de la femme. S'agit-il d'Oscar Owen, le jeune Anglais qui entretenait une relation ambiguë avec Elena Sala ? Elle dit bonsoir à Díaz Grey, ainsi nous pouvons supposer qu'elle l'a reconnu. Pourtant, le médecin ne sait rien d'elle, pas encore peut-être. Comme avec l'homme du Berna, dont nous avons parlé, le docteur la salue. Sans reconnaître la femme, il soulève son chapeau et continue son chemin en formulant une vague hypothèse sur son identité.

Cette vision de ce couple – de la part du premier habitant de la ville – nous intéresse dans notre recherche sur la création de Santa María parce qu'elle est en accord avec une confession qu'Elena Sala a faite au médecin dans *La vida breve*. Lorsqu'elle lui raconte l'avoir vu dans la ville avant de venir consulter, elle lui avoue l'avoir aperçu « *una tarde en el bar del hotel, el domingo* ». Ce ne sont pas les mêmes circonstances dans cet épisode que nous analysons ici certes, mais, n'est-ce pas une constante de la poétique onettienne de raconter le même épisode avec des variantes ? Si c'est le cas, cet épisode établit un cadre temporel entre le récit de Brausen à Buenos Aires, les événements narrés dans *Juntacadáveres* – balisés par la conversation dans le salon privé du Berna – et la présence d'Elena Sala dans Santa María.

---

<sup>672</sup> Dans l'épisode auquel nous faisons référence, ces reflets transportent Brausen dans la rêverie productrice du scénario situé dans notre ville de fiction.

Nous y voyons trois éléments connectés qui, par une opération de trigonométrie textuelle, nous donnent des repères narratifs pour tenter une chronologie de la création de Santa María. Si nous nous fions à cette opération déductive, suivant la ligne temporaire inscrite dans *Juntacadáveres* et en la comparant avec celle de *La vida breve* – où s’inscrit le récit fondateur de Brausen – nous déduisons que les deux histoires s’écoulent en parallèle dans la chronologie de la saga.

Cette hypothèse se heurte à la narration de la vie du médecin dans *Juntacadáveres*. Car, pendant la soirée du Berna, Díaz Grey ne devrait pas être un acteur des rebondissements de l’histoire de l’installation de la maison close de Junta, mais il devrait plutôt être en train de faire du trafic de morphine avec Horacio Lagos, la violoniste et Oscar Owen ! Toutefois, nous affirmons que, puisque la ville est créée à l’instant où le docteur Díaz Grey regarde à travers la fenêtre – le premier geste animé que son créateur lui a concédé – les événements passés, dont les Sanmariens ont des souvenirs, se situent dans un temps fictif qui n’appartient qu’à leur imaginaire collectif, ce langage secret des habitants de la ville.

Poursuivant l’analyse de la narration de la soirée de Díaz Grey, nous le retrouvons devant sa maison. En rentrant chez lui le médecin pense :

[...] mientras tironeo el llavero en el bolsillo del pantalón, voy afirmando a cabezadas mi convicción de que entre todos los Díaz Grey que hubieran sido posibles, el más deseable, el más conveniente, el menos acuciado por sensaciones de fracaso, renuncia y mutilación, es aquel desconocido Díaz Grey capaz de conquistar otro aire<sup>673</sup>.

Fait Díaz Grey référence à l’air de l’appartement de la Queca, cet air de la vie brève respiré un soir par Brausen ? Ou fait-il référence à la multitude de mondes possibles où se trouvent d’autres versions d’un médecin de province appelé Díaz Grey ? Il continue ainsi son monologue intérieur :

“En lugar del perfume de los jazmines amarillos y pisoteados; del que trae el viento desde el río, del que flotará siempre, inmóvil, en la sombra de mi escalera, un olor compuesto y respirado a media tarde en un café, en una ciudad populosa que nunca he visto. El más Díaz Grey de los Díaz Grey está sentado en una mesa, solo, sin esperar a nadie [...]. Díaz Grey fuma, con el cuerpo en abandono, un poco sudado [...]. Desde la ventana llega

---

<sup>673</sup> Juan Carlos Onetti, *Juntacadáveres*, *op. cit.*, p. 112.

el olor de nafta de la calle y el de diarios recién impresos; hay también un perfume de mujer, intenso, blando [...]. Desde luego, nada de esto tiene sentido ni importancia; de todos modos, voy subiendo cauteloso la escalera en sombras con una floja envidia por el supuesto Díaz Grey, con los ojos cerrados y la nariz inquieta, tratando de reunir y respirar los distintos olores que forman el olor que le conviene<sup>674</sup>.

Selon la théorie des mondes possibles, exposée dans la première partie de notre travail, les lecteurs d'Onetti ne connaissent qu'une seule de toutes les versions possibles de Díaz Grey. La plus « Díaz Grey » de toutes, aux yeux d'Onetti, certainement. Mais le docteur n'en est pas dupe, il soupçonne que les autres ont une meilleure vie, et il les envie. Peut-être pas tous, il envie particulièrement celui qui flâne dans une ville qu'il ne connaît pas, entouré de parfums de café, de journaux et de femmes. Celui-là est le Díaz Grey ultime, le meilleur de tous, celui qui n'attend personne car il n'en a pas besoin. Il est facile de le reconnaître car il respire un air qui n'a rien à voir avec celui respiré par le médecin de province dans cette ville empestée de jasmins<sup>675</sup>.

Comme nous l'avons avancé antérieurement, les créatures de Brausen ont hérité de ses défauts. Le médecin qui habite Santa María a gardé du démiurge cette incapacité très humaine d'être heureux dans le *hic et nunc*. Selon les mots de Fernando Aínsa : « *El ser humano ha imaginado siempre la felicidad fuera del lugar donde está o en un tiempo pasado o futuro, pero difícilmente en el aquí y ahora* »<sup>676</sup>.

Un autre personnage consciemment malheureux de *Juntacadáveres* est Jorge Malabia. Il passe ses soirées avec Julita, la veuve de son frère, une femme qui l'attire par sa beauté et sa folie douce, mélange d'égarement et lucidité. En quittant la maison de Julita, il sort dans la nuit et un état de conscience particulier l'envahit :

---

<sup>674</sup> Juan Carlos Onetti, *Juntacadáveres*, *op. cit.*, p. 112 et 113.

<sup>675</sup> Quelques précisions s'imposent pour analyser cet épisode. L'une d'elles est d'ordre botanique car les « *jazmines* » auxquels fait référence le narrateur sont en réalité des gardénias. Cet arbre aux fleurs blanches très odorantes fleurit dans les jardins du Río de la Plata vers la fin du printemps. Traditionnellement considérées de fleurs qui portent chance, elles étaient vendues dans les rues par des particuliers, coutume qui perdure jusqu'à nos jours dans les villes de province. L'autre précision est d'ordre textuel car, dans le roman qui nous occupe, la référence au parfum et à la vue « *jazmines* » glisse vers le dégoût à cause de l'abondance de ces fleurs dans la ville. Ainsi, ce parfum enivrant des gardénias devient une odeur de fleurs qui pourrissent. Dans le passage que nous analysons le médecin parle de « *jazmines amarillos y pisoteados* », car les fleurs blanches deviennent jaunes en se fanant et, en plus, elles ont été piétinées par les passants. Le résultat est un air chargé et désagréable à respirer qui empeste la ville.

<sup>676</sup> Fernando Aínsa, « Sobre fugas, destierros y nostalgias en la obra de Onetti » dans *La obra de Juan Carlos Onetti: coloquio internacional*, Université de Poitiers, Madrid, Fundamentos, 1990, p. 16.

Aquí estaba yo, nuevamente, real y despierto, saltando sin ruido los charcos, encendiendo el resto del tabaco maloliente que conservó la pipa; yo, este al que designo diciendo éste, al que veo moverse, pensar, aburrirse, caer en la tristeza y salir, abandonarse a cualquier pequeña, variable forma de la fe y salir<sup>677</sup>.

Ces pensées nous rappellent les méditations de Brausen dans sa chambre, une nuit, à Buenos Aires. Le ton, les mots, tout dans ces phrases de Jorge est imprégné de son créateur, celui qui s'autodéterminait un « *ser arrastrado sin fe entre personas* », qui se disait que « *si amaba y merecía diariamente mi tristeza* » il serait sauvé. Jorge continue son chemin, il va retrouver le vieux Lanza dans la rédaction d'*El Liberal*. Il traverse la place et pense :

En algún banco de esta plaza o andando bajo los árboles, alguien que podría ser mi amigo estuvo o estará; alguno, hombre o mujer, más próximo a mis gustos que las gentes con las que vivo. No lo veré nunca, no sabré que respiró la humedad de una tormenta de verano mientras cruzaba la plaza de Santa María e iba cambiando ociosamente por juego y esperanza, la colocación de los materiales que componían su mundo. Tal vez haya decidido, aquí mismo, paso a paso sobre el pedregullo revuelto, dedicar su vida a un solo propósito o, lo mismo da, renunciar a todos los propósitos. Me es igualmente fácil compartir su fe y la risa un poco asombrada, un poco miedosa con que acogerá o acogió su renunciamiento<sup>678</sup>.

Le lecteur ne trouvera plus de pistes sur ce « alguien » sur qui Jorge dépose autant de foi, d'espoir et de respect. Cet être merveilleux, qui connaît l'âme de Jorge, se présente dans son esprit comme un mélange de certitude et de mystère. Le seul emploi du mode conditionnel est réservé à la possibilité que cet « alguien » puisse être l'ami du garçon. Cependant, Jorge soupçonne son œuvre, ses gestes et sa grandeur d'âme. Il ne le sait pas mais il devine le processus de création de la ville « *la colocación de los materiales que componían su mundo* ». Le garçon ne fait qu'émettre une hypothèse qui correspond exactement à la narration des événements de la place de Santa María lorsque Brausen décide dédier sa vie à un seul et unique propos. Il s'avoue qu'il ne le connaîtra jamais, mais, manifestement, il se sent uni à ce démiurge par un lien familial. Les méditations de Jorge dévient vers d'autres sujets.

---

<sup>677</sup> Juan Carlos Onetti, *Juntacadáveres*, op. cit., p. 61.

<sup>678</sup> Juan Carlos Onetti, *Juntacadáveres*, op. cit., p. 64.

Pourtant, le nom du démiurge n'apparaît qu'une seule fois dans *Juntacadáveres* : dans les pensées de Díaz Grey lorsqu'il regarde des jeunes de la ville. Il se dit qu'il a, peut-être, assisté à leurs naissances et tout de suite se reprend en se disant : « *Y no puede ser cierto porque no hace tantos años que Brausen me trajo a Santa María* »<sup>679</sup>. Ce détail n'est pas des moindres, car c'est la première fois, dans l'ordre de publication des récits de la saga, que le nom de Brausen apparaît associé à la présence des Sanmariens dans la ville.

Auparavant, nous retrouvons le nom du démiurge exclusivement comme fondateur. Dans *Historia del caballero de la rosa y la virgen encinta...* (1956) le narrateur fait référence à la Plaza Brausen et regrette que les habitants de Santa María soient « *constrañidos por la historia a la pobreza de un solo héroe, Brausen el Fundador* »<sup>680</sup>. Dans *Para una tumba sin nombre* (1959) apparaît, aussi, une référence à la place. Dans *Jacob y el otro* (1961) le prince Orsini et Jacob Van Oppen laissent une gerbe au pied du monument « *a Brausen* ». Dans *El astillero* (1961), le nom du démiurge est évoqué une seule fois, lorsque Larsen s'arrête devant la statue du fondateur, en traversant la place : « *Miró la estatua y su leyenda asombrosamente lacónica, BRAUSEN-FUNDADOR, chorreada de verdín* »<sup>681</sup>. En particulier, dans ce dernier roman, les lecteurs d'Onetti ont pu connaître l'histoire de ce monument au fondateur et la controverse suscitée autour de son installation :

(Cuando se inauguró el monumento discutimos durante meses, en el Plaza, en el club, en sitios públicos más modestos, en las sobremesas y en las columnas de *El Liberal*, la vestimenta impuesta por el artista al héroe “casi epónimo”, según dijo en su discurso el gobernador. Esta frase debe haber sido sopesada cuidadosamente: no sugería en forma clara el rebautizo de Santa María y daba a entender que las autoridades provinciales podrían ser aliadas de un movimiento revisionista en aquel sentido. Fueron discutidos: el poncho, por norteño; las botas, por españolas; la chaqueta, por militar; además, el perfil del prócer, por semita; su cabeza vista de frente, por cruel, sardónica, y ojijunta; la inclinación del cuerpo, por maturranga; y caballo, por árabe y entero. Y finalmente, se calificó de antihistórico y absurdo el emplazamiento de la estatua, que obligaba al Fundador a un eterno galope hacia el sur, a un regreso como arrepentido hacia la planicie remota que había abandonado para darnos nombre y futuro)<sup>682</sup>.

<sup>679</sup> Juan Carlos Onetti, *Juntacadáveres*, *op. cit.*, p. 267.

<sup>680</sup> Juan Carlos Onetti, *Historia del caballero de la rosa y la virgen encinta que vino de Liliput*, *op. cit.*

<sup>681</sup> Juan Carlos Onetti, *El astillero*, *op. cit.*, p. 194.

<sup>682</sup> Juan Carlos Onetti, *Juntacadáveres*, *op. cit.*, p. 194 et 195.

Certainement, la reconnaissance des Sanmariens envers le fondateur est installée dans sa ville lorsque les événements narrés dans *Juntacadáveres* y ont lieu. Toutefois, son nom n'est pas vénéré comme ce sera le cas dans *La muerte y la niña* (1973).

Nous portons, à présent, notre attention sur le vingtième chapitre de *Juntacadáveres*. Ce chapitre raconte l'évolution de la lutte de la ville contre le projet de la maison close gérée par Junta Larsen. Entièrement narré par un narrateur hétérodiégétique, il décrit le travail des filles de la « *Acción Cooperadora* », réunies chez Julita<sup>683</sup>, rejointes ensuite par la « Liga de Caballeros » et encouragées par les sermons du curé Bergner, chaque dimanche à l'église. Le chapitre retrace également une époque obscure de Santa María où un corbeau envoyait des lettres anonymes dénonçant les clients de la maison close auprès de leurs familles. Un paragraphe de ce chapitre se démarque typographiquement par une séparation de plusieurs espaces par rapport au paragraphe précédent. Il indique que :

De todo esto hace años, ya se sabe. Ahora podemos creer, al evocarlos, que estamos viendo a Santa María y a sus habitantes tal como eran y no como nosotros los vimos entonces. Nada especial nos une ya con lo que recordamos; pero, fundamentalmente, esta distancia no la proporciona el tiempo sino el desinterés<sup>684</sup>.

Un narrateur – que nous croyons hétérodiégétique, car il se détache de la narration – nous apporte une perspective historique des faits relatés. Cette perspective nous rappelle, par le temps employé et l'omniscience de ce narrateur spectateur, le narrateur de la rencontre, un soir sur la place, de Díaz Grey avec ce couple que nous soupçonnons être Elena Sala et Oscar Owen. Le narrateur continue avec une description topographique de la ville :

El terreno de Santa María no tiene ninguna elevación de importancia; la ciudad, la Colonia, el paisaje total que puede descubrirse desde un avión, baja sin violencia, llenando un semicírculo hasta tocar el río; hacia el interior, la tierra es llana y pareja, sin otra altura notable que la de los montes<sup>685</sup>.

---

<sup>683</sup> Juan Carlos Onetti, *Juntacadáveres*, *op. cit.*, p. 190.

<sup>684</sup> Juan Carlos Onetti, *Juntacadáveres*, *op. cit.*, p. 194.

<sup>685</sup> « *los montes* » fait sans doute référence aux forêts de la zone et non aux collines, Juan Carlos Onetti, *Juntacadáveres*, *op. cit.*, p. 195.

Cette description nous dévoile un narrateur connaisseur de la ville, un habitant peut-être. Mais le récit continue et une nouvelle hypothèse se présente :

Y, sin embargo, ahora, al contar la historia de la ciudad y la Colonia en los meses de la invasión, aunque la cuente para mí mismo, sin compromiso con la exactitud o la literatura, escribiéndola para distraerme, ahora, en este momento, imagino que hay un cerro junto a la ciudad y que desde allí puedo mirar casas y personas, reír y acongojarme; puedo hacer cualquier cosa, sentir cualquier cosa; pero es imposible que intervenga y altere<sup>686</sup>.

Ces mots ressemblent à ceux d'un dieu horloger, à ceux d'un écrivain et à ceux d'un démiurge qui connaît ses limites. Le dieu horloger<sup>687</sup> nous expose sa création d'un ton malicieux, presque hautain, un peu capricieux, car il ajoute un élément à la géographie des lieux. L'écrivain nous raconte son détachement avec la vérité et la fiction, écrire pour lui est un amusement, et d'un ton badin il fait étalage de sa toute-puissance textuelle en imaginant une variation descriptive. Le démiurge malheureux se pose par-dessus la véracité de son récit, se demande si quelqu'un s'intéresse à sa création – il concède l'éventualité que personne ne l'écoute et que ce récit ne soit que pour lui-même –, il joue avec ses créatures et avoue n'être qu'un voyeur. Il doit se contenter de regarder, en éprouvant des émotions, certes, mais privé du droit d'intervenir sur sa création.

Nous remarquons que l'élément du paysage choisi par ce narrateur imprécis n'est pas anodin. En effet, la ville de Montevideo est une ville avec « *un cerro junto a la ciudad* ». Situé sur la baie de Montevideo ce promontoire de cent trente-deux mètres

---

<sup>686</sup> Juan Carlos Onetti, *Juntacadáveres*, op. cit., p. 195.

<sup>687</sup> « Dieu a créé le monde comme une horloge, où tout fonctionne de façon mécanique selon la loi des causes et effets et selon les lois du mouvement et du temps. Ensuite Dieu s'est retiré de cette mécanique, il n'intervient pas dans le monde ». Jan Herman, Nathalie Kremer, Beatrijs Vanacker, *Les Lumières en toutes lettres. Cours de littérature française du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Louvain, ACCO, 2009, p. 34.

de hauteur est emblématique de la ville<sup>688</sup>. Nous reviendrons sur l'ajout de ce mont ou colline à forte référencialité à la fin de ce chapitre. Le narrateur continue :

También imagino a Santa María, desde mi humilde altura, como una ciudad de juguete, una candorosa construcción de cubos blancos y conos verdes, transcurrida por insectos tardos e incansables. Veo entonces la diminuta población y entiendo su forma geométrica, sus alturas, su equilibrio; entiendo, por su casi invariable reiteración, los móviles que determinan la inquietud de los insectos; pero no puedo descubrir un sentido indudable para todo esto y me asombro, me aburro, me desanimo. Cuando el desánimo debilita mis ganas de escribir –y pienso que hay en esta tarea algo de deber, algo de salvación – prefiero recurrir al juego que consiste en suponer que nunca hubo una Santa María ni esa Colonia, ni ese río<sup>689</sup>.

Nous retrouvons ici le Brausen qui s'amuse à imaginer le médecin et la femme errer dans La Sierra à la recherche de l'Anglais. Il se divertissait en songeant au moment où ils se rendraient compte qu'ils s'affairaient pour rien<sup>690</sup>. Maintenant il parle de jouets, de jeu de constructions, d'insectes, des éléments propres au monde de l'enfance. Nous revoyons dans cette narration le Brausen désabusé qui s'ennuyait dans son appartement de Buenos Aires et cherchait le salut par l'écriture. Et celui qui finit par vouloir tout raser, tout oublier. Les méditations du narrateur continuent :

Así, imaginando que invento todo lo que escribo, las cosas adquieren un sentido, inexplicable, es cierto, pero del cual sólo podría dudar si dudara simultáneamente de mi propia existencia. Nunca antes hubo nada o, por lo menos, nada más que una extensión de playa, de campo, junto al río. Yo inventé la plaza y su estatua, hice la iglesia, distribuí manzanas de edificación hacia la costa, puse el paseo junto al muelle, determiné el sitio que iba a ocupar la Colonia<sup>691</sup>.

---

<sup>688</sup> Cette colline, dont son image figure sur le blason de la ville de Montevideo, est à l'origine du nom de la capitale uruguayenne. Deux étymologies contestées sont les plus acceptées actuellement, sans avoir l'accord unanime des historiens. L'une est *Monte vidi*, inscription qui figure dans le journal de navigation de Francisco de Albo, contremaître de l'expédition de Fernand de Magellan dans le Río de la Plata (1520), racontant l'observation d'un mont sur la rive de la baie qu'ils exploraient. L'autre étymologie possible serait la dénomination *Monte VI De Este a Oeste* (le sixième mont visible en arrivant dans l'estuaire depuis l'océan) employée par les Espagnols dans leurs cartes-portulan de l'époque. Alejandro Giménez Rodríguez, *Breve historia de Montevideo*, Montevideo, Ediciones El Galeón, 2003, p. 18.

<sup>689</sup> Juan Carlos Onetti, *Juntacadáveres*, *op. cit.*, p. 195.

<sup>690</sup> « *que empezaban a saber que estaban afanándose por nada* ». Voir notre analyse de *La vida breve*.

<sup>691</sup> Juan Carlos Onetti, *Juntacadáveres*, *op. cit.*, p. 195 et 196.

En lisant ces confessions, le lecteur est assailli par des questions. Par moments, il croit lire des mots écrits par Brausen. Mais le doute s'installe car on peut croire lire un écrivain mis à nu, qui dévoile ses mécanismes et en est fier. La seule certitude se trouve être que nous sommes face à un récit de la création de la ville qui dépasse l'horizon d'un scénariste qui un jour a fusionné ses souvenirs d'un jour heureux dans une ville de province. Cependant, le paragraphe suivant nous rappelle un geste du démiurge :

Es fácil dibujar un mapa del lugar y un plano de Santa María, además de darle nombre; pero hay que poner una luz especial en cada casa de negocio, en cada zaguán y en cada esquina. Hay que dar una forma a las nubes bajas que derivan sobre el campanario de la iglesia y las azoteas con las balaustradas cremas y rosas; hay que repartir mobiliarios disgustantes, hay que aceptar lo que se odia, hay que acarrear gente, de no se sabe dónde, para que habiten, ensucien, conmuevan, sean felices y malgasten. Y, en el juego, tengo que darles cuerpos, necesidades de amor y dinero, ambiciones disímiles y coincidentes, una fe nunca examinada en la inmortalidad; tengo que darles capacidad de olvido, entrañas y rostros inconfundibles<sup>692</sup>.

Nous reconnaissons ici Brausen dans un café de la ville de Pergamino en train de dessiner un plan de Santa María qu'il signe et détruit dans deux gestes d'appropriation symbolique<sup>693</sup>. Une nouvelle manifestation de l'intratextualité onettienne qui reprend des éléments de *La vida breve*. Selon le spécialiste John Deredita : « *el corpus Onetti practica de modo sistemático la repetición diferenciada y la reescritura. El ciclo sanmariano no sería ciclo sin sus reiteraciones de actores, de estructuras fabulares y estilísticas en conjuntos relativamente nuevos* »<sup>694</sup>. C'est véritablement ce recours à la répétition et à la réécriture qui donne au corpus onettien sa cohésion, ce qui permet au lecteur de reconnaître une saga articulée autour de ce que Deredita dénomine un « *código meta-fabular* »<sup>695</sup>. Et que nous appelons « le langage secret des Sanmariens ».

Ce code ou langage, de par ses ramifications textuelles, entraîne le lecteur dans des nœuds de signification désignés par l'intratextualité. En effet, la construction ainsi définie modifie radicalement la lecture du roman qui nous occupe, *Juntacadáveres*, puisque

---

<sup>692</sup> Juan Carlos Onetti, *Juntacadáveres*, *op. cit.*, p. 196.

<sup>693</sup> Voir *supra* notre analyse de *La vida breve*.

<sup>694</sup> John Deredita, « El viento habla con repeticiones » dans *Texto Crítico*, vol. 6, numéro 18-19 Xalapa, , décembre 1980, p. 64-69, p. 65, consulté sur Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/6933>

<sup>695</sup> *Ibidem*.

à chaque référence intratextuelle le lecteur peut choisir de poursuivre sa lecture ou bien de retourner vers l'hypotexte<sup>696</sup>. Or, le lecteur risque de se heurter à un obstacle de taille car l'hypotexte onettien est complexe. Nous optons pour ne pas parler d'un seul et unique hypotexte, mais plutôt d'un ensemble imbriqué de récits fondateurs. Ces récits ne se présentent pas au lecteur dans un ordre chronologique ou hiérarchique. Selon le critique Luis Harss, dans les récits narrés par les personnages onettiens : « *no hay verdadera secuencia cronológica; todas las acciones y los acontecimientos son simultáneos. Ocurren en una especie de eterno retorno presente* »<sup>697</sup>.

Certainement, Onetti excelle dans l'art de rendre plus complexe la lecture d'un récit isolé de la saga Santa María. Cette particularité de la poétique onettienne a inspiré le critique Jacques Soubeyroux, dans son œuvre *Lire l'espace : littératures et arts d'Espagne et d'Amérique latine*, à comparer notre auteur à l'écrivain espagnol Juan Benet<sup>698</sup>, un autre créateur d'un monde de fiction : « *...les Juan Benet ou les Onetti sont d'une approche difficile et pour les étudiants et pour le lecteur moyen* »<sup>699</sup>.

Nous pouvons accorder à *La vida breve* le titre de texte producteur d'une fiction mais son caractère de texte premier est remis en cause par l'intratextualité onettienne. En particulier par certains éléments que nous retrouverons dans le roman *Tiempo de abrazar* (1974), que nous analyserons par la suite.

Ainsi pouvons-nous affirmer que l'intratextualité, qui apparaît dans la saga Santa María comme l'exact contraire de la lecture linéaire, est la *conditio sine qua non* pour une approche du monde onettien. Car, en plus d'être indispensable pour orienter l'interprétation des différents récits de la saga, elle crée du sens en permettant l'association de causes et des effets, dans notre monde de fiction. L'intratextualité onettienne relance le signifiant dans

---

<sup>696</sup> Dans le sens de « texte fondateur » établi par Gérard Genette. Voir Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982.

<sup>697</sup> Luis Harss et Barbara Dohmann, *Los nuestros*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1966, p. 231.

<sup>698</sup> Juan Benet a créé un monde imaginaire appelé Región, inspiré de la région située au nord de la province de León en Espagne, où Benet a travaillé comme ingénieur pendant plus de dix ans. La première apparition de ce lieu de fiction se produit dans le récit intitulé *Baalbec, una mancha*, inclus dans le recueil *Nunca llegarás a nada*, publié en 1961. Les autres œuvres de Benet situées dans Región sont *Volverás a Región*, *La otra casa de Mazón*, *Una meditación*, *El aire de un crimen*, *Numa, una leyenda* et *Herrumbrosas lanzas*. Toutes ces œuvres ont été publiées après l'année 1950, raison pour laquelle nous ne les avons pas recueillies dans notre typologie des mondes de fiction de la première partie de notre travail.

<sup>699</sup> Jacques Soubeyroux, *Lire l'espace : littératures et arts d'Espagne et d'Amérique latine*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1994, p. 27.

un nouveau procès de signification, plus riche et plus organique. C'est pourquoi nous considérons les différents récits de la saga comme un ensemble organique et solidaire. Toutefois, force est de le constater, chaque récit permet une lecture individuelle. Néanmoins, l'intratextualité construit un espace littéraire en perpétuelle construction, à la fois construit et à construire, pourvu d'une logique propre revendiquée par l'ensemble et dont l'actualisation ne peut qu'être fragmentaire.

### 2.3 La création de Santa María dans *Tiempo de abrazar*

Poursuivant notre recherche des mécanismes narratifs employés par Onetti pour créer Santa María, nous analysons maintenant le roman *Tiempo de abrazar*. Ce roman est particulier dans l'œuvre d'Onetti parce qu'entre sa rédaction et sa publication intégrale presque quarante ans se sont écoulés. Comme nous l'avons évoqué précédemment, Onetti avait présenté cette œuvre à un concours international, en 1940, sans succès<sup>700</sup>. Par la suite, il en avait publié un fragment dans le numéro 176 de l'hebdomadaire *Marcha*, le 19 mars 1943, sous le titre *Excursión*<sup>701</sup>. *Tiempo de abrazar* ne sera publié dans son intégralité qu'en 1974, dans une édition préparée par Jorge Ruffinelli.

Cet ami et spécialiste de l'œuvre d'Onetti questionne son compatriote sur la date de création du manuscrit du roman qui nous occupe, dans un entretien publié en 1973. À la question s'il est antérieur à *El pozo* (1939) Onetti répond : « *Sí, sí, muy anterior. La escribí en el 33* »<sup>702</sup>. Cette affirmation est confirmée par la publication, en 1934, d'un chapitre du manuscrit original de *Tiempo de abrazar*, intitulé *La total liberación*, dans le journal *Crítica* de Buenos Aires. Ce récit bref, racontant un épisode de la vie du protagoniste Jason,

---

<sup>700</sup> La présentation dans ce concours, que nous avons détaillé dans la partie de notre travail consacrée à l'œuvre de notre écrivain, a poussé Onetti à donner une structure fragmentaire à son roman. Questionné sur l'influence de John Dos Passos sur *Tiempo de abrazar* Onetti répond : « *la estructura fragmentaria de la novela se debe más que a Dos Passos, al hecho de que tenía que entregarla a un concurso y la recorté para acomodarla a las exigencias de la novela* », Jorge Ruffinelli, « Onetti: creación y muerte de Santa María » dans *Plural*, México, 1974, 30, p. 59-63, p. 60.

<sup>701</sup> Consultable sur la page 14 de cet exemplaire sur le site *Publicaciones periódicas del Uruguay* <http://biblioteca.periodicas.edu.uy/items/show/373>

<sup>702</sup> Juan Carlos Onetti, *Réquiem por Faulkner*, éd. de Jorge Ruffinelli, Montevideo, Calicanto, 1975, p. 234.

ne fera pas partie de la version finale publiée en 1974. Il paraît dans le recueil *Narradores de América*, en 1976<sup>703</sup>, indépendamment du roman paru deux ans auparavant.

Une anecdote racontée par Onetti vient confirmer la rédaction de ce manuscrit dans les années 1930. En 1934, l'écrivain vivait en Uruguay et voyageait fréquemment à Buenos Aires. Il fréquentait un ami appelé Italo Constantini, Kostia pour ses proches, un journaliste qui était aussi un ami d'enfance de l'écrivain Roberto Arlt, dont Onetti était un grand admirateur. Selon Hugo Verani :

Onetti reconoció en Arlt a un hermano mayor, a un escritor que ante la imposibilidad de cambiar una vida vacía y alienante reivindica, como acto de afirmación existencial, el trabajo de la imaginación, elaborando mundos posibles con mentiras, farsas, simulacros y sueños, atributos que equipara el modo de narrar de ambos escritores, aunque su obra sea muy diferente<sup>704</sup>.

Cette admiration, imprégnée de complicité littéraire, inspirera Onetti pour écrire l'introduction de l'édition italienne de *Los siete locos* de Roberto Arlt en 1971<sup>705</sup>. Dans cette introduction, intitulée *Semblanza de un genio rioplatense*, Onetti raconte l'anecdote qui nous occupe et il situe le moment de l'écriture du roman : « *allá por el 34 [...] Había vuelto de mi primera excursión a Buenos Aires fracasado y pobre [...] tenía veinticinco años [...] estaba escribiendo una novela "genial" que bauticé Tiempo de abrazar y que nunca llegó a publicarse, tal vez por mala, acaso, simplemente, porque la perdí en una mudanza* »<sup>706</sup>. C'est alors que Kostia propose à Onetti de présenter à Arlt – alors rédacteur du journal *El Mundo* de Buenos Aires<sup>707</sup> – son manuscrit de *Tiempo de abrazar*, en vue d'une publication<sup>708</sup> :

---

<sup>703</sup> Voir Juan Carlos Onetti, *La total liberación* dans *Narradores de América*, Buenos Aires, Editorial El Mangrullo, 1976, p. 29-34.

<sup>704</sup> Hugo Verani, *Onetti: el ritual de la impostura*, Montevideo, Ediciones Trilce, 2009, p. 32.

<sup>705</sup> Juan Carlos Onetti, « Prólogo a la edición italiana de "Los Siete Locos" de Roberto Arlt », [*I sette pazzi*, Milan, Bompiani, 1971] publié sous le titre « Semblanza de un genio rioplatense », dans *Marcha*, le 28 mai 1971, recueilli dans Jorge Lafforgue, *Nueva Novela Latinoamericana vol. II*, Buenos Aires, Paidós, 1972, p. 363-377.

<sup>706</sup> Juan Carlos Onetti, « Semblanza de un genio rioplatense » dans *Juan Carlos Onetti*, Hugo Verani coordinateur, Madrid, Taurus, 1987, p. 41.

<sup>707</sup> Où il publiait ses célèbres *Aguafuertes porteñas*.

<sup>708</sup> María Esther Gilio et Carlos María Domínguez, *Construcción de la noche, la vida de Juan Carlos Onetti*, *op. cit.*, p. 39.

Me estuvo mirando, quieto, hasta colocarme en alguno de sus caprichosos casilleros personales. Comprendí que resultaría inútil, molesto, posiblemente ofensivo hablar de admiraciones y respetos a un hombre como aquel, un hombre impredecible que “siempre estaría en otra cosa” [...] Arlt abrió el manuscrito con pereza y leyó fragmentos de páginas, saltando cinco, saltando diez. De esta manera la lectura fue muy rápida. Yo pensaba: demoré casi un año en escribirla. Sólo sentí asombro, la sensación absurda de que la escena hubiera sido planeada. ... dejó el manuscrito y se volvió a su amigo...

–Dessime [*sic*] vos Kostia –preguntó– ¿yo publiqué una novela este año?

–Ninguna. Anunciaste. Pero no pasó nada.

–Entonces, si estás seguro de que no publiqué ningún libro este año, lo que acabo de leer es la mejor novela que se escribió en Buenos Aires este año. Tenemos que publicarla<sup>709</sup>.

Finalment, ce roman tant apprécié par l'Argentin ne sera pas publié ni cette année, ni la suivante. Ainsi, pouvons-nous établir une chronologie de *Tiempo de abrazar*. L'écriture du premier manuscrit date de 1933, des fragments sont publiés en 1934 et 1943. En 1940 il est sélectionné pour représenter l'Uruguay dans le concours de littérature d'Amérique Latine inédite organisé par la maison d'édition Farrar & Rinehart de New York, sans succès. En 1974, *Tiempo de abrazar* est publié dans le recueil mentionné précédemment.

Dans le prologue du recueil de *Tiempo de abrazar y los cuentos de 1933 a 1950* (1974), Jorge Ruffinelli affirme que l'origine de Santa María remonte à l'écriture de ce bref roman peu connu des lecteurs de la saga onettienne : « *Los lectores del Onetti posterior, el que comienza en La vida breve y va a hacer de la imaginada Santa María el territorio real de su historias, pueden sin duda encontrar en este breve episodio de Tiempo de abrazar el origen más lejano de la ciudad mítica* »<sup>710</sup>.

L'épisode auquel fait référence Ruffinelli est ce petit fragment publié dans *Marcha* sous le titre *Excursión*, devenu finalement le sixième chapitre de la version finale de la nouvelle. Le protagoniste est Julio Jason<sup>711</sup>, un étudiant de littérature travaillant dans un bureau de Buenos Aires. La critique María C. Milián-Silveira le décrit ainsi : « *un soñador atormentado, un ente que vive en vela; además, es cerebral, y un aristócrata*

<sup>709</sup> María C. Milián-Silveira, *El primer Onetti y sus contextos, op. cit.*, p. 64.

<sup>710</sup> Juan Carlos Onetti, *Tiempo de abrazar y los cuentos de 1933 a 1950*, édition de Jorge Ruffinelli Montevideo, Arca, 1974, p. XLII de l'introduction.

<sup>711</sup> Le protagoniste est appelé indifféremment Julio ou Jason. Ce dernier nous rappelle le personnage de Jason Compson du roman *The Sound and the Fury* (1929) de William Faulkner.

*intelectual* »<sup>712</sup>. Ce jeune étudiant part un jour dans un village anonyme, juste pour se promener. La description du village est assez minutieuse, pourtant rien ne laisse entrevoir la future ville fictionnelle.

Jason se promène dans la ville ; sur son chemin, il croise deux dames qui dialoguent. Il n'entend pas toute la conversation, juste des fragments au passage. Ces quelques mots entendus par le protagoniste nous donnent une piste pour notre recherche des processus de création de Santa María : «...este médico de ahora es muy bueno, se preocupa mucho... Me decía Elena que cuando entra en la sala... »<sup>713</sup>. En lisant ces mots, les lecteurs du numéro 176 de *Marcha*, étaient en train d'assister, sans le savoir, à la naissance d'un monde. En effet, dans ces deux phrases se cache une cosmogonie, car tout y est : le médecin, fraîchement arrivé dans la ville, et Elena Sala, le nom complet de la femme qui entre dans son cabinet pour que la magie se produise, comme nous l'avons vu dans l'analyse de *La vida breve*.

Un autre argument pour confirmer l'hypothèse de Ruffinelli se trouve dans le nom du fragment publié. « Excursión » est un mot que les lecteurs d'Onetti ont lu dans *La vida breve* (1950), en relation avec la mort d'Elena Sala. Dans ses méditations, Brausen imagine l'état d'âme de Díaz Grey après la mort de la femme : « *la verá tranquila y afable, de vuelta de su excursión a una zona construida con el revés de las preguntas, con las revelaciones de lo cotidiano* »<sup>714</sup>. Si nous nous référons à la chronologie des publications des œuvres d'Onetti, nous constatons qu'au moment de la publication de *La vida breve*, le sixième chapitre de *Tiempo de abrazar* n'avait été publié que sous ce nom : *Excursión*. Le nom de Santa María n'apparaît pas encore, mais ce fragment de roman publié en 1934 est, sans aucun doute, le germe d'une saga qui s'étalera sur soixante ans et ne finira qu'avec la mort de son auteur.

L'Onetti postérieur auquel fait référence Ruffinelli est celui des romans et nouvelles publiés après *La vida breve* (1950) et *El astillero* (1961), sa première œuvre bien accueillie par la critique et le public. En conséquence, l'Onetti d'*Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo* (1933), *El posible Baldi* (1936), *El pozo* (1939), *Tierra de nadie* (1941), ou encore de *Para esta noche* (1943), n'est pas le même. En tant que grand connaisseur de l'œuvre et

---

<sup>712</sup> María C. Milián-Silveira, *El primer Onetti y sus contextos*, op. cit., p. 83.

<sup>713</sup> Juan Carlos Onetti, *Tiempo de abrazar*, Montevideo, Arca, 2005, p. 58.

<sup>714</sup> Voir *supra*.

de l'auteur – les deux hommes sont devenus amis dans les années soixante, autour de *Marcha* –, Ruffinelli distingue deux techniques littéraires et deux sensibilités narratives bien différentes chez Onetti. *Tiempo de abrazar* s'inscrit donc dans un corpus onettien particulier.

Dans un compte rendu de *Tiempo de abrazar y los cuentos de 1933 a 1950* publié dans le magazine mexicain *Plural*, Emir Rodríguez Monegal commente la poétique antérieure à la création de Santa María. Il affirme que : « *Onetti tardó bastante en llegar a ser Onetti; es decir, a convertirse en ese nombre que cubre un texto vario y disperso pero de gran coherencia temática y estilística* »<sup>715</sup>. Plus particulièrement, Rodríguez Monegal commente le roman qui donne son titre au recueil : « [...] *Tiempo de abrazar no está inconclusa sino que se desintegra (se deshilacha, habría que decir) en unos momentos finales que carecen de suficiente encaje con el resto* ». Évidemment, ce roman qui tire son nom de l'Écclésiaste<sup>716</sup> ne présente pas la finesse de la technique que l'écrivain développera quelques années plus tard, dans *El pozo* par exemple, ce roman pourtant écrit et réécrit dans les années 1930, par un jeune Onetti<sup>717</sup>.

Pour revenir sur l'épisode qui nous intéresse, penchons-nous maintenant sur la description de cette ville sans nom. En descendant du train par lequel il est arrivé, Julio Jason se retrouve presque tout seul sur les quais et regarde : « *Frente a él, del otro lado de las vías, una hilera de chalets, jardines, los terrones de la calle [...] un pedazo verde oscuro de eucaliptos. A la derecha la plaza desierta, la iglesia de ladrillos, vieja y severa* »<sup>718</sup>. Cette première vision de la ville nous renseigne sur son organisation urbaine : les rues sont en terre battue et le protagoniste ne voit pas de bâtiment, juste des maisons. La place se dresse sur sa droite avec sa vieille église, preuve de l'ancienneté du village. Le

---

<sup>715</sup> Voir Emir Rodríguez Monegal « Onetti: una escritura censurada » dans *Plural*, México, v. 4, No. 43, avril 1975, p. 68-71, consulté sur [autoresdeluruguay.uy/biblioteca/emir\\_rodriguez\\_monegal/bibliografia/prensa/artpren/plural/plural\\_43.htm](http://autoresdeluruguay.uy/biblioteca/emir_rodriguez_monegal/bibliografia/prensa/artpren/plural/plural_43.htm)

<sup>716</sup> « *Il y a un moment pour tout et un temps pour toute activité sous le ciel : [...] un temps pour lancer des pierres et un temps pour en ramasser, un temps pour embrasser et un temps pour s'éloigner des embrassades* ». Ecclésiaste 3.1-5. Nous soulignons qu'Onetti avait exprimé sa connaissance de ce livre biblique : « *Onetti es nihilista y pesimista. Onetti ha leído a Schopenhauer, y además, leyó el Eclesiastés en algún momento de distracción [...] Ahora, si usted puede rebatir al Eclesiastés, yo lo oiría con mucho gusto* », Gustavo San Roman, *Onetti and Others: Comparative Essays on a Major Figure in Latin American Literature*, New York, State University New York Press, 1999, p. 151.

<sup>717</sup> Voir *supra*, Juan Carlos Onetti, un écrivain.

<sup>718</sup> Juan Carlos Onetti, *Tiempo de abrazar* [1974], Montevideo, Arca, 1994, p. 52.

prix de son billet nous informe sur le trajet qu'il a fait pour arriver dans cette ville, depuis Buenos Aires où Jason habite : « *había pagado 0.40 [...] Ida y vuelta, segunda 0.40* »<sup>719</sup>.

L'arrivée dans la ville plonge Jason dans un état de tristesse : « *El aspecto del pueblo lo entristecía [...] Acaso fuera la ciudad la causa de su tristeza* »<sup>720</sup>. Vivant à Buenos Aires, il a quitté la capitale pour avoir un peu de dépaysement : « *Una pequeña evasión, unas horas olvidado de las casa de comercio, de los apresurados hombres de la calle, de las músicas de los cafés, de las multitudes de los espectáculos* »<sup>721</sup>. Mais le dépaysement recherché est spécifique car Jason veut voir la campagne : « *No encontraría lo que buscaba en las viejas casas de piedra que rodeaban la plaza [...] Campo quería él* »<sup>722</sup>. Ce détail n'est pas des moindres car, comme le lecteur aura pu le remarquer dans les phrases précédentes, les dénominations « pueblo » et « ciudad » sont interchangeables aux yeux de ce narrateur extradiégétique qui raconte l'escapade du protagoniste. Jason quitte la gare ferroviaire : « *[...] tomó una calle pendiente. A un lado, una quinta enorme, con árboles asomando sobre el muro [...] al otro lado tenía, separado de él por las cinco líneas de alambre*<sup>723</sup>, *un principio de campo [...] Alguien cantaba; una extranjera voz de mujer* »<sup>724</sup>.

La proximité des champs n'est pas si évidente dans les descriptions de Santa María rencontrées jusqu'à présent dans les œuvres étudiées. Nous avons appris l'existence de champs de vigne entre la Colonia et Santa María, mais il n'a jamais été question de champs situés si près de la place de la ville. Ce détail, qui pourrait paraître insignifiant, nous renseigne sur la taille de la ville dans ce récit. Il ne faut pas oublier que nous ne sommes pas en train de lire une description de Santa María mais, selon Jorge Ruffinelli, une ébauche de la ville qui nous occupe.

Jason a fui la ville, son travail – dont on ignore la nature exacte – et son professeur M. Gigord, qu'il déteste. Il se demande : « *Acaso no fuera posible vivir siempre allí.*

---

<sup>719</sup> Juan Carlos Onetti, *Tiempo de abrazar*, op. cit., p. 53.

<sup>720</sup> *Ibidem.*

<sup>721</sup> *Ibidem.*

<sup>722</sup> *Ibidem.*

<sup>723</sup> Le fil de fer est omniprésent dans la campagne du Río de la Plata. Symbole de l'ordre et la civilisation, « el alambrado » est un processus commencé à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle par les gouvernements des deux pays, dans le but d'assurer la propriété privée des « ganaderos », en propulsant la production de bétail pour l'exportation. En Uruguay ce processus marque le début de la modernisation du pays qui débouchera dans la période de développement économique et social des débuts du XX<sup>e</sup> siècle.

<sup>724</sup> *Ibidem.*

*Pero en cuanto comenzara a insinuarse la primavera... Huir de la ciudad, meterse en una casita cualquiera, perdida* »<sup>725</sup>. Il nous rappelle alors vaguement Juan María Brausen qui attend la tempête de Santa Rosa à Buenos Aires, mais aussi les protagonistes onettiens étudiés précédemment dans la mesure où il cherche un ailleurs où il sera heureux, une évasion vers un lieu rêvé.

Un autre élément dans la description du village visité par Jason nous rappelle Santa María : la population. En continuant sa promenade, Jason aperçoit « *dos niños rubios [...] los grandes ojos azules [...] Después descubrió la mujer que cantaba* »<sup>726</sup>. Cette vision le rend joyeux : « *Sonrió alegremente, como si la escena que se le había revelado de improviso, llena de poesía lejana y primitiva, le hubiera sonreído primeramente y él contestara ahora* »<sup>727</sup>. Jason a trouvé ce qu'il cherchait : « *aspiró el aire fuerte y áspero. Esta es la vida. Todo lo demás, mentira* »<sup>728</sup>. Cet air fort et âpre nous rappelle l'air de la vie brève respiré par Brausen dans l'appartement de la Queca lorsqu'il y était entré en douce. Certes, ce n'est pas la même ambiance confinée de l'appartement de Buenos Aires, mais la ressemblance dans le geste de respirer un air vivifiant, qui apporte une lucidité nouvelle au protagoniste, est parlante. Cette lucidité pousse soudainement Jason à affirmer que : « *La ciudad iba castrando a los hombres, neutralizando su virilidad, domesticando sus almas. Se nacía y la ciudad lo tomaba a uno y lo iba haciendo a su antojo* »<sup>729</sup>. Il se révolte contre cette ville qui l'opprime jusqu'à l'asphyxie. Cet état de grâce invite Jason à une rêverie où il se voit sur une plage, face à la mer, puis nager dans l'eau tout nu comme un homme qui viendrait de naître. Le narrateur raconte cette rêverie et la rencontre du protagoniste avec un ouvrier qui casse des pierres sur un chemin, avec qui il échange quelques mots sans vraiment le comprendre. L'écart des deux mondes est un empêchement à la compréhension<sup>730</sup>. Pourtant, cela ne change rien à son état d'esprit :

De improvisto, sin preverlo, se encontraba frente a la palabra que escribía para él la carretera. Partir. Una vida tan libre como nunca había soñado. Dejar todo a las espaldas, definitivamente, para siempre. Dudas,

---

<sup>725</sup> Juan Carlos Onetti, *Tiempo de abrazar*, op. cit., p. 54.

<sup>726</sup> Cette femme chantait une chanson en espagnol avec « *voz extranjera* », Juan Carlos Onetti, *Tiempo de abrazar*, op. cit., p. 54.

<sup>727</sup> *Ibidem*.

<sup>728</sup> Juan Carlos Onetti, *Tiempo de abrazar*, op. cit., p. 55.

<sup>729</sup> Juan Carlos Onetti, *Tiempo de abrazar*, op. cit., p. 56.

<sup>730</sup> Juan Carlos Onetti, *Tiempo de abrazar*, op. cit., p. 57.

vacilaciones, tristezas. Todo su pasado de tanteos y búsquedas quedaría en la ciudad [...] Sentía saltar el corazón en su pecho, como si los golpes alegres del pico hallaran su eco en su interior. Le parecía que toda su vida no había sido más que la lenta preparación de aquel momento. Todas sus meditaciones, el prólogo de aquella sencilla idea. Irse<sup>731</sup>.

Nous voyons ici une ressemblance frappante avec la scène de Brausen, en train de s'abandonner à son destin sur la place de Santa María. L'analogie entre Brausen et Jason est pertinente parce que dans l'univers onettien ils sont les seuls personnages à ressentir cette renaissance. Après avoir cherché le salut en vain, comme Eladio Linacero avec l'écriture, Larsen avec la création de la maison close parfaite ou encore le médecin Díaz Grey avec le souvenir d'une femme appelée Molly ou Elena, ils ont tous échoué. Seuls Julio Jason et Juan María Brausen atteignent cet état de grâce de l'acceptation de soi-même et de son destin, car, tout comme le démiurge a disparu un jour, Jason est prêt à faire de même, dix-sept ans plus tôt<sup>732</sup> : « *Eso era partir, tener la sinceridad de irse, romper con su vida estúpida y sin color. Trazar con la mano un amplio y rotundo adiós al recuerdo de sus días y salir en busca de otros* »<sup>733</sup>. Jorge Ruffinelli remarque cette similitude entre Jason et Brausen. En effet, le démiurge affirmait, au moment de la création de son scénario, avoir été heureux un jour à Santa María: « *Es muy significativo que en La vida breve (1950), Brausen diga haber estado "un día" en Santa María, y haber sentido lo mismo que Jason, la felicidad* »<sup>734</sup>.

Finalement, Julio Jason abandonne son projet, puisqu'on le retrouve dans le chapitre suivant, le septième de *Tiempo de abrazar*, dans la ville qu'il a rêvé de quitter. Le roman continue sans plus de référence à ce village que le protagoniste a visité pendant quelques heures, où il a été heureux, tout simplement.

Mais la graine est semée. Nous estimons que l'auteur de la ville de fiction qui nous occupe a fait dans *Tiempo de abrazar* un premier essai d'évasion dans lieu imaginaire. Onetti tentera de faire vivre à d'autres personnages cette ivresse de l'évasion, sans y parvenir pleinement. Par exemple, au-delà des protagonistes que nous avons évoqués,

---

<sup>731</sup> Juan Carlos Onetti, *Tiempo de abrazar*, op. cit., p. 60.

<sup>732</sup> Si effectivement ce roman a été écrit en 1933, sinon, nous devrions parler de dix ans plutôt car ce manuscrit a participé dans un concours en 1940.

<sup>733</sup> Juan Carlos Onetti, *Tiempo de abrazar*, op. cit., p. 60.

<sup>734</sup> Jorge Ruffinelli, « Notas sobre Larsen », dans *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, numéros 292-294, octobre-décembre 1974, p. 101-117, p. 106.

Onetti essayera d'amener à l'extase plusieurs de ses personnages : Baldi qui affirme être quelqu'un d'autre dans *El posible Baldi* (1936) ; la dame qui meurt sur scène dans *Un sueño realizado* (1941) ; Moncha avec sa folie dans *La novia robada* (1968) et Medina qui planifie une apothéose, sans grand succès, comme nous le verrons en analysant *Dejemos hablar al viento* (1979), dans la troisième partie de notre travail.

## 2.4 La création de Santa María, un processus constant

Pour clore ce chapitre de notre travail consacré à l'analyse des mécanismes de création de notre ville de fiction, nous donnons la parole à l'écrivain pour entendre ses versions de ce processus de création. Ce faisant, nous chercherons à déceler le vrai du faux en contrastant les affirmations d'Onetti, au cours des différents entretiens que nous étudierons, avec la réalité historique et la chronologie de la vie de l'écrivain. L'intérêt de cet exercice réside, à nos yeux, dans la vérification de l'inspiration évoquée par Onetti pour la création de sa ville imaginaire.

Pour commencer, nous nous intéressons à l'opinion de Carlos María Domínguez, exprimée dans son livre *Construcción de la noche, la vida de Juan Carlos Onetti* (1993), lorsqu'il compare les différentes versions qu'Onetti a données à Rodríguez Monegal (1970) et à Jorge Ruffinelli (1973) dans deux entretiens différents :

A diferencia de la versión dada a Monegal<sup>735</sup>, unos años más tarde, cuando Ruffinelli le refirió su impresión de que en medio de la escritura de *La vida breve* había modificado el proyecto novelístico, Onetti omitió la referencia a Larsen y reconoció otro punto de partida<sup>736</sup>.

---

<sup>735</sup> La version dont parle Domínguez est celle donnée par Onetti à une question, que nous avons déjà évoquée dans cette partie de notre travail, sur le moment d'inspiration dans le couloir de son appartement de la rue Independencia, à Buenos Aires en 1948, racontée par l'écrivain à Rodríguez Monegal. Cette inspiration se déployait à partir du personnage de Juntacadáveres et non de Brausen, comme élément déclencheur de la création de la ville.

<sup>736</sup> María Esther Gilio et Carlos María Domínguez, *Construcción de la noche, la vida de Juan Carlos Onetti*, *op. cit.*, p. 100.

Cet autre point de départ auquel fait référence Domínguez est celui qu'Onetti a exprimé dans l'entretien que Ruffinelli publie en 1974 sous le titre « Onetti: creación y muerte de Santa María » :

[...] no podría dar una explicación exacta del proceso. Comienza con una cosa bien realista, que es la imposición de que Juan María B. (creo que es Brausen, ¿no?) escriba un guion cinematográfico para ganarse la vida. Ahora, a medida que lo va haciendo, se da cuenta de que como guion no sirve, pero sí le sirve a él, ¿cómo te voy a decir?, como desapego de la realidad, como una posibilidad de que todo se cumpla: hacer lo que se le da la gana, fabricar Santa María. Esa es la raíz, no veo un proceso consciente en el hombre<sup>737</sup>.

Selon Domínguez, Onetti a changé sa version des faits dans ces quatre années passées entre un entretien et l'autre<sup>738</sup>. De notre point de vue, il n'y a pas une vraie contradiction entre les deux réponses fournies par Onetti. En effet, la question de Rodríguez Monegal portait sur l'inspiration nécessaire à la création de Santa María : « *Cómo empezó a formarse en tu cabeza, cómo surgió, etc. Es decir: repasar las novelas principales no del punto de vista del crítico, que eso ya se ha hecho y se sigue haciendo cada vez más, sino desde tu punto de vista* »<sup>739</sup>.

Or, la question posée par Ruffinelli portait sur le processus de création : « –*Creo que al escribir La vida breve modificaste el proyecto novelístico. Algo sucedió en medio de esa escritura y el resultado fue la creación de Santa María. ¿Me equivoco ?* »<sup>740</sup> Ce à quoi Onetti répond par une chronologie des événements littéraires : Brausen, son scénario, son incapacité à le finir, son appropriation de ce monde créé pour s'y évader. Tel est, donc, le processus textuel de création. Pour terminer, Onetti affirme ne pas trouver un processus volontaire – textuel également, puisque Brausen est un personnage de fiction – dans le comportement de son personnage. Mais nous ne devons pas confondre la création d'un écrivain avec la création de son personnage « *el hombre* », dans les mots d'Onetti.

---

<sup>737</sup> Jorge Ruffinelli, « Onetti: creación y muerte de Santa María » dans *Plural*, México, 1974, 30, p. 59-63, p. 62.

<sup>738</sup> María Esther Gilio et Carlos María Domínguez, *Construcción de la noche, la vida de Juan Carlos Onetti*, *op. cit.*, p. 100.

<sup>739</sup> Emir Rodríguez Monegal, « Conversación con Juan Carlos Onetti » dans *Revista Eco*, Bogotá, volume 20, número 119, mars 1970, p. 442-475, consulté sur [http://www.autoresdeluruguay uy/biblioteca/emir\\_rodriguez\\_monegal/bibliografia/prensa/artpren/eco/eco\\_19.htm](http://www.autoresdeluruguay uy/biblioteca/emir_rodriguez_monegal/bibliografia/prensa/artpren/eco/eco_19.htm).

<sup>740</sup> Jorge Ruffinelli, « Onetti: creación y muerte de Santa María » dans *Plural*, México, 1974, 30, p. 59-63, p. 62.

Notre travail porte sur la création littéraire, celle qu'Onetti a menée à exécution dans ses œuvres, et non simplement sur la création fictionnelle, c'est-à-dire, celle réalisée par le personnage démiurge.

Cependant, pour Domínguez l'explication à la différence entre ces deux réponses est tout autre. Elle se devrait plus à la confusion d'Onetti qu'à la sémantique des questions posées sur la création d'une ville imaginaire<sup>741</sup>. Car, en comparant les deux réponses, le journaliste et écrivain affirme : « *Aquí, el punto de partida es Brausen, la experiencia de un publicitario en Buenos Aires, asediado por la frustración que, de un modo insospechado hasta para el propio Onetti, disocia, primero, su identidad, y culmina dotando de realidad a un mundo imaginario* »<sup>742</sup>.

Jorge Ruffinelli opte également pour une confusion. En effet, dans son article de 1974 « *Notas sobre Larsen* », l'Uruguayen suggère que :

Onetti nos ha confundido. Nosotros nos hemos confundido: Larsen no fue desde el comienzo "Junta", y "Junta" nació sin deberle nada a Larsen. Pero desde *El astillero*, el lector onettiano, acostumbrado a oír hablar de una "saga", la saga de Santa María, con los mismos personajes siempre, identificó ambos personajes en una sola figura [Juntacadáveres]<sup>743</sup>.

Domínguez confirme et rajoute : « *En todo caso, no sólo el lector se habría confundido, el mismo Onetti se habría dejado llevar despreocupadamente por su proceso creativo* »<sup>744</sup>. Nous refusons de parler d'un processus créatif négligé. Nous préférons considérer ce processus comme une addition d'inspirations réunies pour s'assembler dans une entité organique qui possède ses propres lois, certes, mais qui obéit à une volonté littéraire majeure, déterminée par la créativité de l'auteur et, en même temps, par la capacité des lecteurs de la saga à actualiser leurs connaissances de ce monde à chaque lecture des récits situés à Santa María. Autrement dit, les différentes ressources créatives du monde réel retenues par Onetti pour la création de ses personnages – nous pensons en particulier au cas de Larsen – viennent contribuer à sa structure fictionnelle, et non

---

<sup>741</sup> Questions que Domínguez n'inclut pas dans son analyse.

<sup>742</sup> María Esther Gilio et Carlos María Domínguez, *Construcción de la noche, la vida de Juan Carlos Onetti*, op. cit., p. 100.

<sup>743</sup> Jorge Ruffinelli, « *Notas sobre Larsen* » dans *Cuadernos hispanoamericanos*, op. cit., p. 112.

<sup>744</sup> María Esther Gilio et Carlos María Domínguez, *Construcción de la noche, la vida de Juan Carlos Onetti*, op. cit., p. 101.

l'inverse. Le lecteur participe à la cristallisation de cette structure en acceptant sa partie du pacte de lecture.

Ceci dit, nous considérons très pertinentes les affirmations de Ruffinelli sur la saga comme une suite de motifs récurrents qui a accoutumé le lecteur aux répétitions des personnages. Cette particularité de la poétique onettienne produit, chez les lecteurs néophytes, des confusions ou plutôt des carences textuelles que l'auteur ne comble pas dans ses récits. Notre écrivain n'avait aucune pudeur à accepter les reproches sur cette technique de la répétition, comme le prouvent ses déclarations dans un entretien de María Esther Gilio : « *Yo no tengo tantos personajes. Cuatro, cinco. Yo hago música de cámara, con poquitos me alcanza, unos se mueren y resucitan, otros simplemente cambian* »<sup>745</sup>.

Pour trancher la question des origines de Santa María, Domínguez affirme que :

Se haya iniciado *La vida breve* a partir de Larsen o Juan María Brausen, la pequeña ciudad, ese pueblo de provincia, no podía tener otras fronteras que las del deseo de Onetti porque desde que Perón prohibió los viajes a Uruguay, Montevideo se había vuelto lejana y Buenos Aires una trampa<sup>746</sup>.

En effet, Onetti a toujours manifesté que les origines de Santa María se trouvent dans les motivations personnelles d'un exilé nostalgique de son pays. La première référence à cette origine nous l'avons trouvée dans les années soixante. À cette époque, María Esther Gilio rend visite à Onetti dans son domicile de la rue Gonzalo Ramírez à Montevideo. En arrivant, elle découvre qu'une équipe de journalistes canadiens est en train de faire un entretien à l'écrivain. On demande à Onetti si Santa María est Montevideo, ce à quoi l'écrivain répond « *No, claro que no, Santa María tal vez nació para sustituirla* ». Les journalistes canadiens invitent l'interviewé à développer cette réponse. Gilio transcrit la suite dans son livre *Estás acá para creerme: la historia de mis entrevistas con Juan Carlos Onetti* :

Bueno, no sé si acerté con la palabra. Lo que yo quise fue hacer una ciudad donde mis personajes vivieran conmigo [...]. Una ciudad que no es Buenos Aires ni Montevideo, y que si tuviera que relacionarla con

---

<sup>745</sup> María Esther Gilio, *Estás acá para creerme: la historia de mis entrevistas con Juan Carlos Onetti*, op. cit., p. 131.

<sup>746</sup> María Esther Gilio et Carlos María Domínguez, *Construcción de la noche, la vida de Juan Carlos Onetti*, op. cit., p. 101.

alguna ciudad real, si fuera obligatorio hacer eso, la relacionaría con una ciudad del Este argentino, sobre un río. En esa ciudad estuve una vez cuando no podía ir a Montevideo, y me la recordó el estilo amable y calmo de la gente que allí vivía [...] <sup>747</sup>.

Suivant les informations dont nous disposons sur la chronologie des entretiens sur ce sujet, il s'agit de la première fois qu'Onetti parle de l'est argentin comme source d'inspiration pour créer sa ville de fiction. La date exacte de cet entretien n'apparaît pas dans le livre de Gilio. Cependant, en prenant comme repère temporel le domicile d'Onetti (il a vécu dans cet appartement entre 1958 et 1969), nous nous aventurons à le situer après la publication de son roman *Juntacadáveres*, car c'est à cette époque que la critique internationale commence à s'intéresser à la figure de l'Uruguayen et que la presse s'intéresse à lui.

Quelques années plus tard, Onetti confirme cette version de son inspiration. Nous retranscrivons ici une partie de l'entretien réalisé par Jorge Ruffinelli, inclus dans le film de Julio Jaimes *Juan Carlos Onetti, un escritor*<sup>748</sup>, tourné dans le domicile d'Onetti à Montevideo en 1973 :

—¿Cómo se gestó *La vida breve*?

Me parece que la respuesta es imposible, porque la gestación de una novela no puede ser determinada en un tiempo, sino que se va fabricando dentro de uno, y cuando uno empieza a escribirla se vuelve a reproducir, y crece y aparecen otros personajes, aparecen otros argumentos, aparecen otros climas, aparecen otros tiempos. De modo que la pregunta “¿Cómo se gestó?” la contestaría “No sé”.

—En cambio, ¿puedes decir algo sobre la creación de Santa María a partir de *La vida breve*?

—Santa María, sí, podría intentar explicar, sin estar seguro de decir la verdad, que surgió justamente cuando, por el gobierno peronista yo no podía venir a Montevideo. Entonces me busqué una ciudad imparcial, digamos, a la que bauticé Santa María y que tiene mucho de parecido — geográfico, físico— con la ciudad de Paraná, en Entre Ríos... No olvidemos también que Entre Ríos fue artiguista ¿no?, pertenecía a la Confederación de Artigas, junto con Corrientes, junto con... bueno, no me acuerdo cuantas provincias teníamos en aquel tiempo<sup>749</sup>.

<sup>747</sup> María Esther Gilio, *Estás acá para creerme: la historia de mis entrevistas con Juan Carlos Onetti*, op. cit., p. 48.

<sup>748</sup> Julio Jaimes et Jorge Ruffinelli *Juan Carlos Onetti, un escritor*, consulté en ligne sur <https://www.youtube.com/watch?v=5mXP9LS9hN4>

<sup>749</sup> Jorge Ruffinelli publiera cet entretien sous le titre « Las fuentes de la nostalgia » dans *Crisis*, Buenos Aires, numéro 10, février 1974, p. 52.

Onetti rappelle à l'interviewer que la province argentine d'Entre Ríos – dont la ville de Paraná est la capitale – a fait partie, historiquement, de la confédération des états artiguistes. Il fait référence ici à la La Liga de los Pueblos Libres (1814–1920), organisation fédérative des territoires du Río de la Plata qui correspondent aujourd'hui aux provinces argentines de Córdoba, Corrientes, Entre Ríos, Santa Fe et Misiones et le territoire actuel de l'Uruguay, connu à l'époque comme Provincia Oriental<sup>750</sup>. Onetti parle de « Confederación de Artigas », car c'est autour de la figure de José Gervasio Artigas (1764–1850), héros de la lutte pour l'indépendance de l'Uruguay, que cette organisation a vu le jour. Nous soulignons le verbe « teníamos » employé par Onetti pour signaler les liens de fraternité (ou d'interdépendance) qu'unissent historiquement ces peuples.

La référence à la province d'Entre Ríos apparaît également dans le long entretien que Ramón Chao a publié en volume sous le titre *Un posible Onetti* (1994), déjà cité. Dans cet entretien, Onetti raconte être allé dans cette ville un jour :

Cierto día, en pleno invierno, uno de mis amigos, abogado, me pidió que le acompañara a la provincia de Entre Ríos [...]. Tuve allí una sensación de felicidad. Sólo fui una vez, ni un día completo y en pleno verano. Pero aún recuerdo el aire, los árboles frente al hotel, la placidez con que se desplazaba y abordó la balsa, así como la sencillez de los habitantes, que no tienen nada que ver con los porteños [...] los entrerrianos se parecen mucho a los uruguayos<sup>751</sup>.

Si nous nous fions à cette affirmation, la ville de Paraná des années quarante est le modèle du réel dont Onetti s'est inspiré pour créer Santa María. Quelles sont les caractéristiques de cette ville qui auraient pu inspirer notre écrivain ? Certainement, la latitude, le climat et l'orographie de Paraná correspondent à ceux attribués à la région de Santa María. En ce qui concerne la taille de la ville et son importance démographique à cette époque, Paraná comptait 148.106 habitants en 1947, selon le recensement de population réalisé cette année<sup>752</sup>. Étant donné que nous ne possédons pas d'information

---

<sup>750</sup> Nous précisons que le nom officiel de l'Uruguay est República Oriental del Uruguay, appelé ainsi à cause de sa localisation géographique à l'Est du fleuve Uruguay.

<sup>751</sup> Ramón Chao, *Un posible Onetti*, op. cit., p. 209.

<sup>752</sup> Nous avons consulté le site du gouvernement de la province d'Entre Ríos pour accéder à ces chiffres, voir le site sur <https://www.entrerios.gov.ar/dec/paginas/censoercont.html>

précise sur la quantité d'habitants de notre ville de fiction, la similitude s'arrête là, mais elle nous permet de tracer les processus de création de notre auteur.

Le critique mexicain Oscar Mata a étudié également la possibilité que cette ville soit la source d'inspiration onettienne pour la création de sa ville de fiction. Dans son article « La Santa María onettiana y la banda oriental », Mata décrit les points en commun entre Paraná et Santa María :

Paraná es una señorial capital de provincia, con poco más de doscientos mil habitantes<sup>753</sup> –Onetti debió conocerla antes de 1950, cuando tendría menos de la mitad. Domina su plaza principal el monumento a Justo José de San Martín, el libertador [...]. Vista desde el embarcadero santafesino, donde antaño partía la barca que hacía el recorrido Santa Fe-Paraná y viceversa, viaje que Juan Carlos Onetti realizó al menos una vez, la capital entrerriana da la impresión de flotar sobre el lecho del río, pues se halla emplazada sobre una colina, una elevación extraña en la plana inmensidad que lo rodea<sup>754</sup>.

Nous relevons deux imprécisions dans l'article de Mata. La première tient à l'inexactitude de la quantité d'habitants de la ville dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, que nous avons apportée de source officielle. La deuxième est le nom du « libertador » car le personnage historique auquel Mata fait référence est José Francisco de San Martín, héros de l'indépendance argentine que nous avons remémoré dans notre analyse de *La vida breve*. En effet, nous y avons fait référence en analysant la description de Brausen d'une place avec la statue de Díaz Grey pointant avec son épée vers l'arrondissement de San Martín<sup>755</sup>. Ici nous trouvons pertinent l'apport de Mata car nous voyons l'influence de cette place de la ville de Paraná sur la physionomie de Santa María, bien que cette caractéristique ne soit pas exclusive de la place principale de la ville de Paraná. La plupart des places principales des villes de la région du Río de la Plata ont, en général, un héros de l'indépendance perché sur un piédestal installé au centre. Santa María ne pouvait pas faire l'exception !

---

<sup>753</sup> Nous supposons que Mata parle de la démographie de la ville au moment de la rédaction de son article, en 2007.

<sup>754</sup> Oscar Mata, « La Santa María onettiana y la banda oriental » dans *Revista Casa del Tiempo*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, numéro 97, février 2007, *sine pagina*, consulté sur [http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/97\\_feb\\_2007/index.html](http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/97_feb_2007/index.html)

<sup>755</sup> Arrondissement de la capitale argentine. Voir *supra*.

Dans ce même article Oscar Mata propose une troisième ville, en plus des villes de Paraná et Montevideo, comme inspiration pour la création de Santa María : la ville uruguayenne de Colonia del Sacramento. Dans un article publié en 1990, Mata proposait déjà la ville de Colonia del Sacramento comme inspiration pour la création de la ville de Lavanda. Nous avons déjà commenté qu'Onetti avait affirmé que Lavanda était Montevideo, par ailleurs, ces affirmations seront corroborées dans la troisième partie de notre travail consacrée à la destruction de Santa María dans le roman *Dejemos hablar al viento* (1979). Cependant, selon Mata, c'est Colonia et non Montevideo, comme l'affirmait Onetti, qui lui aurait servi d'inspiration pour la créer :

Si bien su autor la identifica con Montevideo, yo no puedo dejar de relacionarla con Colonia, la ciudad uruguaya situada justo enfrente de Buenos Aires, en la otra banda del Río de la Plata, a pocos minutos de travesía en aliscafo. Tan cercana está que desde los pisos altos de los edificios de Buenos Aires, al menos los de la costanera, se pueden distinguir luces o algunas construcciones de la pequeña ciudad uruguaya, fundada en el lugar exacto del primer asentamiento humano a las veras de ese río lodoso y por momentos ancho como un mar, hecho por navegantes portugueses<sup>756</sup>.

En effect, cette ville, actuelle capitale du département de Colonia, est située sur le Río de la Plata à 177 km de Montevideo et à 50 km (en ligne droite) de Buenos Aires. Fondée en 1680 par les Portugais avec le nom de « Colônia do Santíssimo Sacramento », cette colonie est la première implantation des européens sur le futur territoire uruguayen. Mata affirme que : « *Colonia era una señora urbe con catedral, muralla, bastiones; prostíbulos y trata de esclavos cuando Montevideo no existía y Buenos Aires no pasaba de ser un puñado de ranchos –léase casuchas* »<sup>757</sup>. Le tableau historique tracé par Mata est correct, étant donné que Montevideo ne fut fondée que quarante ans plus tard (en 1723) et que Buenos Aires, fondée sous le nom de Santa María del Buen Aire en 1534, n'était à ses débuts qu'une colonie peuplée par quelques familles assaillies par des tribus guaranis qui les attaquaient, et dépendante de la Vice-royauté du Pérou. En 1950, Colonia del Sacramento comptait dix-mille habitants, évidemment sa population a augmenté durant la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, sans pour autant devenir une ville de la taille de

<sup>756</sup> Óscar Mata « La Santa María onettiana » dans *Revista de la Universidad de México*, Mexico, août 1990, p. 25-28, p. 25.

<sup>757</sup> Oscar Mata, « La Santa María onettiana y la banda oriental », *op. cit.*

la capitale, Montevideo. Les références au réel sont toujours trompeuses dans le texte onettien, car si, en fonction de son emplacement, Colonia del Sacramento a pu, en effet, avoir inspiré Onetti pour la création de Lavanda, celle-ci est la seule caractéristique en commun avec cette ville de fiction.

L'écrivain et critique argentin Juan José Saer – créateur lui-même de son monde de fiction<sup>758</sup> – résume très bien les caractéristiques de Santa María lorsqu'il affirme qu'elle « *coexiste con la dimensión empírica propia al autor y a los personajes; es uno de los puntos del triángulo que la pequeña ciudad de provincia forma con Buenos Aires y Montevideo* »<sup>759</sup>. Certainement ces trois villes forment un ensemble solide et interdépendant comme décor des œuvres de la saga onettienne. La création de la ville de fiction est intimement liée à ces deux villes qui ont marqué ce que Saer appelle la dimension empirique de l'auteur. *In fine*, nous préférons suivre l'avis de Claude Fell lorsqu'il affirme, en parlant de Macondo et Santa María : « *qu'il s'agisse ou non d'un lieu réel, ce qui est en jeu c'est autre chose qu'une stricte correspondance avec une réalité* »<sup>760</sup>.

Le critique et ami d'Onetti Ángel Rama a analysé l'inspiration de notre écrivain à l'aune de l'admiration qu'il portait à William Faulkner. Ainsi, dans son œuvre *La novela en América Latina*, Rama affirme que :

Onetti sigue el modelo faulkneriano de recuperación del orden perdido, inventando el pueblecito de Santa María que construyó a partir del rechazo progresivo de la gran ciudad de Buenos Aires como una idealización de su natal Montevideo<sup>761</sup>.

Nous remarquons que Rama est le seul critique à employer le terme « pueblecito » pour parler de Santa María. Ce détail n'est pas anodin car il nous confirme le flou qui plane autour de la catégorie de ville ou village de Santa María. Selon le pays et le contexte statistique et sociologique employé, les mots « ciudad » et « pueblo » recouvrent différentes acceptions. Dans un pays densément peuplé, le nombre d'habitants peut être un

---

<sup>758</sup> Saer appelle son monde de fiction « La zona » depuis la publication de sa nouvelle *En la zona*, en 1960.

<sup>759</sup> Juan José Saer « La rebeldía del derrotado », dans *Clarín*, Suplemento Cultura y Nación, 26 novembre 2000, consulté sur [https://www.clarin.com/rn/literatura/Saer-lee-vida-breve\\_0\\_SJP-Lsh9PQ1.html](https://www.clarin.com/rn/literatura/Saer-lee-vida-breve_0_SJP-Lsh9PQ1.html)

<sup>760</sup> Claude Fell dans *Relations entre identités culturelles dans l'espace ibérique et ibéro-américain*, Volume 1, Augustin Redondo coordinateur, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 1995, p. 248.

<sup>761</sup> Ángel Rama, *La novela en América Latina: Panoramas 1920-1980*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 1982, p. 352.

paramètre pour départager les deux dénominations. Autrement, ce sont les attributions administratives d'une commune qui lui confèrent le titre de « ciudad » et l'absence de ces attributions qui détermine le titre de « pueblo ». Dans le cas de Santa María, cette ville dont on ignore le nombre d'habitants, nous préférons parler de « ciudad », car c'est ainsi que son démiurge l'appelle. Toutefois, les relations entre les habitants nous laissent penser à une toute petite ville. La familiarité dans le traitement mutuel et la connaissance des faits et gestes des uns et des autres nous rappellent davantage le fonctionnement social d'un village. Ce détail n'est pas des moindres car dans *Juntacadáveres* nous avons appris que Santa María avait été déclarée « ville » il y a juste quelques mois. Un honneur dont elle ne jouissait pas auparavant, si nous nous fions aux déclarations de Jorge Malabia<sup>762</sup>.

Dans les années quatre-vingt-dix, María Esther Gilio est à Madrid pour rendre visite à son ami, exilé volontaire dans la capitale espagnole à cette époque. Elle se rappelle de l'entretien réalisé presque trente ans auparavant. Toujours à la recherche de l'inspiration de l'auteur pour créer sa ville de fiction, elle demande à un Onetti octogénaire si Santa María est Montevideo. Onetti est catégorique dans sa réponse : « *Santa María es Santa María* ». Ce à quoi, Gilio répond, en guise de questionnement : « *Una ciudad que usted construye con datos de Montevideo y Buenos Aires* »<sup>763</sup>, et Onetti de rétorquer :

–Una ciudad más real que Montevideo. Los recuerdos que tengo de Montevideo me vienen como cosas soñadas, y a veces son realmente cosas soñadas [...] Creo que Santa María nació para hacer menos dolorosa mi nostalgia de Montevideo<sup>764</sup>.

Lorsqu'il prononce ces mots, notre écrivain est exilé à Madrid depuis dix-huit ans. C'est le moment d'être sincère avec lui-même et avec sa patrie qui lui manque. Ce manque lui rappelle les moments de nostalgie vécus à Buenos Aires, pendant ses séjours dans cette ville qui lui a permis de gagner sa vie. Gilio continue son entretien :

–Su nostalgia cuando en los cuarenta se fue a vivir a Buenos Aires.  
 –Claro. Es *La vida breve* que nace.  
 –En definitiva, que Santa María no es ni Buenos Aires ni Montevideo. Sólo existe en sus libros. Si fuera efectivamente una ciudad que existiera

<sup>762</sup> « *declarada ciudad unos meses atrás* », Juan Carlos Onetti, *Juntacadáveres*, *op.cit.*, p.14. Cité *supra*.

<sup>763</sup> Entretien réalisé en 1993. María Esther Gilio, *Estás acá para crearme: la historia de mis entrevistas con Juan Carlos Onetti*, *op. cit.*, p. 73.

<sup>764</sup> *Ibidem*.

en la realidad, una ciudad sin militares que puedan acusarlo de pornógrafo y meterlo en la cárcel, ¿se iría a vivir allí?

–Si Santa María fuera una ciudad real yo no tendría otra salida que crear una ciudad melancólica con mar y viento a la que llamaría “Montevideo”.

–Usted siente más intensamente a Montevideo que a Buenos Aires [...].

–No es más intensamente, sino de diferente manera. Montevideo es muchas cosas, pero sobre todo es mi infancia. Y Buenos Aires, la ciudad donde he vivido años muy importantes de mi vida de adulto. Pero bueno, no es mía. Buenos Aires pertenece a Roberto Arlt. Él la ha creado. Esa ciudad es suya<sup>765</sup>.

Nous pouvons affirmer que Santa María n’a de Buenos Aires qu’un certain type d’homme urbain – car le protagoniste onettien est un homme urbain – mais rien dans la physionomie de la ville de fiction ne reprend les traits de la capitale argentine. À l’époque de la publication de *La vida breve* (1950), Buenos Aires était une métropole australe, capitale d’un pays développé<sup>766</sup>, peuplée par trois millions d’habitants. Montevideo avait enregistré une augmentation certaine de sa population, mais elle n’atteignait pas le million d’habitants à cette époque<sup>767</sup>. Ces deux capitales régionales dépassent la taille, du point de vue de la démographie et des infrastructures urbaines, de notre ville de fiction. Cependant, nous pouvons affirmer que Montevideo était à l’époque une ville mélancolique<sup>768</sup>, habitée en grande partie par des migrants et des descendants de migrants nostalgiques de leurs pays. Notre hypothèse est que la capitale uruguayenne a laissé cette empreinte sur Santa María. Onetti l’avouait ainsi, à demi-voix :

Yo viví en Buenos Aires muchos años, la experiencia de Buenos Aires está presente en todas mis obras, de alguna manera; pero mucho más que Buenos Aires, está presente Montevideo, la melancolía de Montevideo.

<sup>765</sup> *Ibidem*.

<sup>766</sup> Voir Jean Kogej, *Les mutations de l’économie mondiale du début du XX<sup>e</sup> siècle aux années 1970*, Paris, Editions Bréal, 2008.

<sup>767</sup> Le recensement de population de 1908, un an avant la naissance d’Onetti, fait état de 309 231 habitants à Montevideo. Celui de 1963 parle de 1 202 757 habitants dans la capitale de l’Uruguay. Sources officielles, consultées sur <http://www.ine.gub.uy/web/guest/censos-1852-2011>

<sup>768</sup> L’Uruguay du XX<sup>e</sup> siècle est un pays construit principalement à partir de migrations. Le pays a reçu des vagues de migration européenne durant tout le XIX<sup>e</sup> siècle et cette tendance s’est maintenue jusque dans les années 1950 : « Durante la primera mitad del siglo XX Uruguay continuó siendo un receptor neto de inmigrantes. Arribaron entre ellos grupos de armenios que huían de la persecución que sufrieron a principios del siglo; libaneses; y aproximadamente 10.000 judíos, que entre 1933 y 1941 llegaron escapando de la Alemania nazi ». Voir *Síntesis histórica de las migración internacional en Uruguay*, Sistema Continuo de Reportes sobre Migración Internacional en las Américas, consulté sur le site de l’Organisation des États américains, <http://www.migracionoea.org/index.php/es/sicremi-es/17-sicremi/publicacion-2011/paises-es/140-uruguay-1-si-ntesis-histo-rica-de-las-migracio-n-internacional-en-uruguay.html>

Por eso fabricué a Santa María, el pueblito que aparece en *El astillero*: fruto de la nostalgia de mi ciudad<sup>769</sup>.

Nous retrouvons le mot « pueblito » pour faire référence à Santa María. Celle-ci est la seule apparition de ce terme employé par Onetti pour parler de notre ville de fiction. Nous l'attribuons à une coquetterie de notre écrivain, une preuve de fausse modestie. Pour revenir sur la nostalgie de l'écrivain, nous nous intéressons à une question d'Emir Rodríguez Monegal dans laquelle il propose à Onetti son point de vue sur l'inspiration pour la création de la ville. Pour le critique uruguayen, il s'agit d'un mélange d'influences : « *A mí se me ocurrió decir una vez que Santa María era una ciudad compuesta, ya que tiene toques de otras ciudades del Río de la Plata, de Colonia en el Uruguay, por ejemplo, y tal vez de Rosario* »<sup>770</sup>. La réponse d'Onetti a la vertu de clore le débat : « *Tal vez. Pero todo eso no me importa* »<sup>771</sup>.

Revenons maintenant sur ces circonstances politiques mentionnées par Onetti, dans ses réponses. L'écrivain parle de l'impossibilité de venir en Uruguay à cause du gouvernement péroniste. La critique Hortensia Campanella raconte ce moment de la vie de notre auteur, dans les années 1940 : « *tras el empeoramiento de las relaciones entre Argentina y Uruguay, el gobierno del general Perón prohibió los viajes de Buenos Aires a Montevideo. La ansiedad que a Onetti le produjo el no poder hacer uso de su libertad de movimientos estaría en la inspiración para crear esta ciudad imaginaria, donde las cosas pudieran acontecer como le diera gana* »<sup>772</sup>. Quelle est l'origine de cette impossibilité de faire le déplacement entre Buenos Aires et Montevideo ?

Pour le savoir nous devons remonter jusqu'aux évènements arrivés au Río de la Plata vers la fin de la Seconde Guerre Mondiale. La plupart des pays d'Amérique du Sud ont établi la rupture des relations diplomatiques, puis signé la déclaration de guerre aux

<sup>769</sup> Juan Carlos Onetti, « La literatura de ida y vuelta », propos recueillis par Jorge Ruffinelli dans *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, numéros 292-294, octobre-décembre 1974, p. 26-36, p. 30.

<sup>770</sup> Rodríguez Monegal peut faire référence à la ville argentine de Rosario. Située au bord de la rivière Paraná, à 285 km au nord-ouest de Buenos Aires, elle est la ville la plus importante de la province de Santa Fe ou à la ville uruguayenne de Rosario située dans le département de Colonia à 130 km à l'est de Montevideo et à 15 km de la ville de Nueva Helvecia, connue aussi comme Colonia Suiza. Nous penchons pour cette dernière comme référence mais dans la question posée le doute persiste.

<sup>771</sup> Emir Rodríguez Monegal, « Conversación con Juan Carlos Onetti » dans *Revista Eco*, Bogotá, volume 20, numéro 119, mars 1970, p. 442-475, consulté sur [http://www.autoresdeluruguay uy/biblioteca/emir\\_rodriguez\\_monegal/bibliografia/prensa/artpren/eco/eco\\_19.htm](http://www.autoresdeluruguay uy/biblioteca/emir_rodriguez_monegal/bibliografia/prensa/artpren/eco/eco_19.htm).

<sup>772</sup> Juan Carlos Onetti, *Novelas I (1939-1954)*, édition d'Hortensia Campanella, Barcelone, Círculo de Lectores, 2005, p. 959.

pays de l’Axe, entre 1942 et 1944. L’Argentine n’a signé cette même déclaration que le 27 mars 1945, à la veille de la capitulation d’Hitler et un an après l’Uruguay. Du fait de cette déclaration tardive, l’Argentine ne jouissait pas d’une bonne image continentale au moment de l’accès au pouvoir de Juan Domingo Perón, en 1946. En effet, la présence de la délégation diplomatique argentine n’avait pas été acceptée à la Conférence de Chapultepec, célébré à Mexico du 21 février au 8 mars 1945, dans laquelle ont participé tous les pays des Amériques (à l’exception du Canada et de l’Argentine). Par ailleurs, Perón avait été le vice-président (entre 1944 et 1945) et le ministre de guerre du dictateur Edelmiro Julián Farrell. C’est-à-dire que, ce que pouvait signifier une rupture pour le pays qui récupérait sa vie démocratique – Perón avait été élu par suffrage universel –, ne l’était pas forcément aux yeux de ses partenaires de la région. Dans ce contexte, les relations du nouveau président avec les États-Unis n’étaient pas au beau fixe aux débuts de son mandat<sup>773</sup>.

Dans l’autre rive du Río de la Plata, le gouvernement uruguayen menait une politique extérieure d’alliance avec les États-Unis. Le président Juan José de Amézaga avait accédé au pouvoir à la suite d’élections démocratiques en 1943, par la suite un changement de ministre des relations extérieures se produit en Uruguay, en 1945. Le nouveau ministre, Eduardo Rodríguez Larreta était « *uno de los más acérrimos enemigos de la Argentina peronista* »<sup>774</sup>. Le nouveau ministre partageait l’opinion d’une certaine partie de la classe politique uruguayenne qui considérait le gouvernement péroniste pro-nazi, avec des sympathies envers le populisme : « *Para los liberales colorados y para la izquierda el peronismo representaba el fascismo* »<sup>775</sup>. Comme conséquence, la politique de conciliation entre les deux États menée par l’ancien ministre des relations extérieures de l’Uruguay s’éteignait pour laisser sa place à une confrontation diplomatique encouragée par le gouvernement états-unien, allié de l’Uruguay.

---

<sup>773</sup> Voir Mario Rapoport, *Relaciones tumultuosas: Estados Unidos y el primer peronismo*, Buenos Aires, Emecé, 2009.

<sup>774</sup> *Ibidem*.

<sup>775</sup> Voir l’article de Carolina Cerrano et Fernando López D’Alessandro « Uruguay, Estados Unidos y el ascenso del peronismo » dans *Brecha*, Montevideo, numéro 1503 du 11 septembre 2014, consulté en ligne sur <https://brecha.com.uy/uruguay-estados-unidos-y-el-ascenso-del-peronismo/>

En 1946, Tomás Berreta est élu nouveau président constitutionnel de l'Uruguay. Il accède au pouvoir en 1947 et décède cinq mois plus tard. Luis Batlle Berres<sup>776</sup>, le vice-président en exercice, devient le président de l'Uruguay en août 1947. Cet homme politique, appartenant à la droite libérale, est également contraire à la politique de Perón. En Argentine, des mouvements d'oppositions se forment dans le but de renverser Perón. Sous fond de rumeurs de complot contre la vie du président, le président argentin lance une chasse aux opposants, qui partent se réfugier en Uruguay. Ces opposants seront bien accueillis par une opinion publique uruguayenne contraire au président Perón.

À Buenos Aires, Onetti souffre des tensions diplomatiques entre les deux pays. Les déplacements entre les deux voisins sont devenus très contrôlés, par les douanes uruguayennes certainement, mais surtout par les douanes argentines par crainte de l'arrivée dans le pays d'éléments perturbateurs venus de l'Uruguay. Dans ce climat diplomatique tendu, le gouvernement argentin décide, le 30 mars 1951, d'abroger unilatéralement le régime qui, depuis 1923, permettait aux citoyens des deux pays de traverser les frontières munis d'une simple pièce d'identité. À partir de cette date, il est devenu indispensable d'avoir un passeport en état de validité et un extrait du casier judiciaire vierge pour passer d'un État à l'autre. En 1951, après l'élection d'Andrés Martínez Trueba à la présidence de l'Uruguay, Luis Batlle Berres quitte le pouvoir mais la politique extérieure envers l'Argentine reste inchangée. Un an plus tard, un incident diplomatique se produit dans un climat déjà tendu, lorsque le ministère des relations extérieures de l'Uruguay informe à ses pairs argentins de la désignation d'un nouveau consul uruguayen dans les îles Malouines. Cette désignation n'avait rien d'exceptionnelle, étant donné que, depuis trente ans à l'époque, l'Uruguay avait une représentation diplomatique dans cet archipel britannique réclamé par l'Argentine. Perón réagit, à ce qu'il considère une attaque contre

---

<sup>776</sup> Nous avons déjà évoqué l'amitié qui unissait Onetti à cet homme politique uruguayen, dans la première partie de notre travail. En plus de sa carrière politique, Luis Batlle Berres était journaliste, il a fondé le journal *Acción* en 1948. Onetti avait fait sa connaissance à travers Manuel Flores Mora, journaliste et écrivain associé à la « Generación del 45 ».

le gouvernement argentin, avec l'interruption du trafic fluvial et aérien entre les deux pays, en 1952<sup>777</sup>.

En 1953, la ratification du traité d'assistance militaire signé avec les États Unis rajoute des tensions entre les gouvernements des deux pays. La situation de blocage des frontières ne s'arrête pas. Cette interruption du transit des personnes sera maintenue jusqu'à 1955, rendant extrêmement difficile la circulation des passagers<sup>778</sup>. Cette même année, un coup d'État raté se produit à Buenos Aires, à la suite d'un bombardement d'avions de l'Armée argentine sur la Plaza de Mayo et la Casa Rosada. L'insurrection est étouffée et les militaires demandent l'asile politique en Uruguay, ce qui leur a été accordé. Le 21 septembre 1955, Perón se retire du gouvernement de l'Argentine et part se réfugier au Paraguay<sup>779</sup>.

Cette chronologie nous permet de suivre les adversités subies par un Uruguayen habitant de Buenos Aires à cette époque. Onetti quitte l'Argentine en 1955, comme nous l'avons évoqué. Or, dans tous les entretiens que nous avons consultés, il affirmait que l'inspiration pour créer sa ville de fiction – création qu'Onetti situait deux ans avant la publication de son livre, c'est-à-dire en 1948 – était née de cette impossibilité de voyager dans son pays. Pourtant, en 1948 l'interdiction de voyager qu'il mentionne n'avait pas encore été instaurée par Perón !

Par ailleurs, dans un entretien publié en 1989 par Ramón Chao, Onetti affirme que le personnage de la Queca lui avait été inspiré par une voisine (elle était une prostituée selon Onetti). L'écrivain raconte que lorsque son fils venait lui rendre visite, il devait sortir son enfant se promener pour qu'il n'entende pas le brouhaha produit par de cette femme et

---

<sup>777</sup> « *Declaraciones del embajador Marques Castro, Buenos Aires, 15 de octubre, 1952, en NARA, citado en este volumen como Documento n° 47, donde figuran otras amenazas a Uruguay, que se concretan mediante la interrupción del tráfico fluvial y aéreo, al no conceder las autoridades argentinas los permisos requeridos, generándose una fuerte caída de las ventas de pasajes* », Juan Oddone, *Vecinos en discordia: Argentina, Uruguay y la política hemisférica de los Estados Unidos : selección de documentos, 1945-1955*, Montevideo, Ediciones El Galeón, 2004, p. 61.

<sup>778</sup> Voir Julio María Sanguinetti, *Luis Batlle Berres: El Uruguay del optimismo*, Montevideo, Penguin Random House Grupo Editorial Uruguay, 2016.

<sup>779</sup> *Ibidem*.

ses visiteurs<sup>780</sup>. Dans cet entretien Onetti affirme que son fils avait à l'époque cinq ou six ans. Étant donné que Jorge Onetti est né en 1931, il devait avoir cet âge en 1936. Si nous croyons à cette anecdote, l'écriture de *La vida breve* a dû commencer dans les années 1930 et non deux ans avant sa publication, en 1948, comme Onetti l'affirmait. Une fois encore, l'écrivain nous apporte des pistes qui viennent contredire d'autres déclarations sur le même sujet.

En 1990 dans un entretien de Ramón Chao, racontant les événements qui l'ont inspiré, Onetti parle de sa nostalgie, de l'interdiction de voyager instaurée par Perón et rajoute quelques détails pratiques de sa vie d'exilé à Buenos Aires :

Más tarde necesité una ciudad para situar la acción de *La vida breve*, pues Perón había cortado las comunicaciones entre Montevideo y Buenos Aires. Recuerdo que una vez tuve que dar un gran rodeo, por Paraguay, para ir a Montevideo. De modo que no podía situar la novela en Montevideo, por falta de información, ni tampoco en Buenos Aires, debido a la situación política de Argentina. Además, yo no estaba impregnado de la vida de Buenos Aires, que ya había sido descrita magistralmente por Roberto Arlt. Entonces me acordé de aquel viaje a Entre Ríos, del río Paraná y su barranco, con sus dos balsas que lo unían con Santa Fe. Esa ciudad, donde podía respirar sin temor, me sería posible situar las acciones que imaginara, podía sentir, crear, pues allí las cosas sucederían a mi antojo<sup>781</sup>.

Onetti revient ici sur l'œuvre de Roberto Arlt et affirme ne pas être assez imprégné de la vie de Buenos Aires pour y situer l'histoire de son roman. Cela peut sonner faux pour un homme qui a déjà vécu dix ans dans la capitale argentine à cette époque. Plus paradoxal encore, il affirme ne pas avoir assez d'information sur Montevideo, la ville qui l'a vu naître et dans laquelle il a vécu plus de la moitié de sa vie. Néanmoins, cette version des événements nous intéresse car Onetti apporte des informations sur le détour qu'il lui a été nécessaire de faire à l'époque pour arriver à Montevideo. Il affirme qu'il a été obligé d'aller jusqu'au Paraguay pour pouvoir ensuite rentrer en Uruguay. Nous supposons que ce voyage a dû être fait par voie terrestre, en bus ou en train. Par contre, s'il s'agit

---

<sup>780</sup> « *La vida breve empezó en Buenos Aires. Yo vivía en un departamento pegado a la habitación de esa mujer, llamada la Queca. En un piso había una de esas camas empotradas que se bajan de noche, y ella igual. Pero lo grave es que las dos camas coincidían y cuando estaban las dos bajadas se oía todo. Y, bueno, la Queca era un monstruo, muy liberada, digamos. Ya tenía un hijo de cinco o seis años; algunas veces iba a visitarme, me lo tenía que llevar fuera por las cosas que gritaba esa mujer* », Ramón Chao, « Entrevista con Onetti », Mexico, *La Jornada*, Mexico, 13 août, 1989.

<sup>781</sup> Ramón Chao, *Un posible Onetti*, op. cit., p. 209.

d'un voyage entrepris pour contourner les frontières communes des deux pays, nul besoin d'aller jusqu'au Paraguay. Il aurait pu le faire en traversant la frontière Argentine-Brésil, un voyage plus court et plus logique du point de vue des empêchements qu'il rencontrait. En effet, depuis 1947, il était possible de passer de l'Argentine au Brésil par le pont Paso de los Libres-Uruguayana et ensuite, en partant de cette ville de l'État brésilien de Rio Grande do Sul, faire un trajet jusqu'à la frontière uruguayenne.

Avons-nous été mystifiés par Onetti, en croyant à son histoire d'interdiction de voyager entre les deux pays, au moment de la rédaction de *La vida breve* ? Et si tel est le cas, quelles ont été les motivations de l'écrivain pour le faire ? À l'aune des données historiques recueillies nous croyons effectivement qu'Onetti nous a raconté une version romantique d'un homme nostalgique à la recherche d'un « monde à soi » littéraire pour s'évader de sa vie malheureuse. Quant aux motivations de l'écrivain pour attribuer sa nostalgie à la politique extérieure de Perón, nous ne pouvons qu'essayer de formuler des hypothèses en récupérant des informations cachées par Onetti ou négligées par la critique jusqu'à présent.

Nous commençons notre enquête avec les propres déclarations d'Onetti. Dans cet entretien avec Chao, Onetti laisse apercevoir une certaine animosité envers la figure de Juan Domingo Perón. En effet, lorsque Chao lui demande des précisions sur la statue du fondateur installée dans la place de Santa María :

–Brausen, el fundador, tiene una estatua en la plaza principal, bastante ridícula, por cierto. El personaje cobra un perfil caballuno. ¿Es para mofarse de los libertadores como Artigas?

–No. Es una alusión directa a Perón, quien cometió la idiotez de bautizar todo con su apellido. Incluso cambió el nombre de dos provincias: una se llamaba Evita y la otra Perón<sup>782</sup>.

Quelle est l'origine de cette aversion ? Nous pouvons chercher la réponse dans les idées politiques de cet écrivain de sensibilité de gauche, dans son vécu à Buenos Aires comme exilé uruguayen, mais plus encore, dans l'influence de son ami Luis Batlle Berres, président de l'Uruguay au moment où Perón gouvernait l'Argentine. Cet ami proche a pu, certainement, confier à Onetti une opinion construite avec des informations de source sûre, car les deux hommes se côtoyaient durant cette crise entre les deux nations. Le fait est,

---

<sup>782</sup> Ramon Chao, *Un posible Onetti*, op. cit., p. 210.

qu'Onetti était contraire à cet homme qui avait poussé les limites de son pouvoir jusqu'à baptiser des nouvelles provinces argentines avec son nom et celui de son épouse. Perón a osé faire ce qu'Onetti, le créateur d'un monde imaginaire, ne s'est pas permis<sup>783</sup>.

Il est vrai que la statue équestre de la place présente, comme le dit Chao, un aspect ridicule. Cet effet de ridicule est à son *summum* dans la description faite dans *El astillero* (1961), que nous avons transcrit *supra*. Par ailleurs, cette statue présente parfois des allures pathétiques, nous pensons en particulier aux mots du narrateur quand il raconte que Larsen a regardé la statue « *chorreada de verdín* »<sup>784</sup>. Le vert-de-gris étant le produit de la corrosion du cuivre de la statue, ces traces laissent comprendre l'état d'abandon de la figure du fondateur. En plus, le terme « *chorreada* » ajoute de la négligence, voire du dégoût, à l'attitude des Sanmariens envers leur créateur. Cette statue et la place qui l'accueille sont, en quelque sorte, un symbole de l'image de Brausen dans sa ville. L'image du démiurge évolue de « *Fundador* » dans *Juntacadáveres* (1964) à « *Diosbrausen* » dans *La novia robada* (1968). La statue sur la place rappelle aux Sanmariens la dette éternelle qu'ils ont envers ce personnage responsable de tous leurs malheurs. Nous développerons cette image dans la troisième partie de notre travail dédiée à la destruction de la ville de fiction.

Pour conclure, nous pouvons affirmer que la création de Santa María est l'aboutissement d'une conception de la littérature élaborée durant des années dans l'esprit de l'Uruguayen. Cette conception s'est nourrie des influences littéraires de notre auteur et a été modelée par ses expériences de vie. Nous voyons dans les circonstances vécues par un homme exilé l'origine de cette ville de fiction née de la nostalgie d'un auteur qui a besoin de se retrouver en lieu sûr pour développer son expression.

Santa María est un monde à part entière, jalonné de références topographiques identifiables sur une carte, et d'autoréférences qui renvoient constamment à l'ensemble de la saga. Onetti a créé un monde où il est le décideur, un « monde à soi » dans le sens le plus stricte du terme. Ce monde lui appartient à tel point que les lecteurs qui s'y aventurent ressentent parfois la sensation d'être les « conviés de pierre » dans une fête célébrée à

---

<sup>783</sup> Onetti fait référence aux actuelles provinces argentines de La Pampa, déclarée province par Perón en 1951 portant le nom de province Eva Perón, et d'El Chaco, déclarée province la même année sous le nom de province Presidente Perón.

<sup>784</sup> Juan Carlos Onetti, *El astillero*, *op. cit.*, p. 194.

l'honneur d'un hôte fuyant. Cette métaphore de l'invité qui se retrouve dans un huis-clos avec d'autres convives, sans trop savoir pourquoi il a été invité à cette réunion, dépeint le mal-être produit par la première approche de ses œuvres.

Un lecteur de Juan Carlos Onetti peut ressentir une espèce de gêne face à l'attitude complice et cryptique des personnages onettiens. Ils parleront entre eux de sujets propres à la ville et à ses habitants, dans une langue qui leur appartient, ce que nous appelons « le langage secret des Sanmariens ». Il arrive que le lecteur se sente impuissant, démuné face à la scène qui se déroule entre les pages des romans, nouvelle et micro-nouvelles de la saga. Pour ce lecteur, le seul remède est de chercher des renseignements dans d'autres œuvres d'Onetti situées dans la région imaginaire de Santa María. Or, il se peut qu'il en sorte encore plus déboussolé, car l'autoréférence et le palimpseste abondent dans la saga. C'est sûrement cette particularité qui a inspiré le critique Jacques Soubeyroux lorsqu'il affirme que « *le lecteur est [...] souvent chez Onetti, le jouet du narrateur* »<sup>785</sup>.

Pour continuer notre recherche des processus de création de la ville de fiction, dans la troisième partie de notre travail nous analyserons la destruction littéraire de Santa María.

---

<sup>785</sup> Jacques Soubeyroux, *Lire l'espace : littératures et arts d'Espagne et d'Amérique latine, op.cit.*, p. 143.

## **CHAPITRE 3**

### **LA DESTRUCTION DE SANTA MARÍA**



Pour commencer cette troisième partie de notre travail, une précision sur le titre qu'elle porte s'impose. Le mot destruction fait référence à l'intrigue du roman *Dejemos hablar al viento*, publié en 1979, dans lequel un incendie planifié menace de détruire la ville de Santa María. Nous employons cette périphrase « menace de détruire » car le roman *Cuando ya no importe* (1993) nous apprend que le célèbre incendie n'a pas été aussi meurtrier que prévu et une nouvelle topographie a vu le jour dans la région de Santa María. Ainsi, la « destruction » n'a-t-elle pas été totale et la vitalité de notre univers de fiction en a été que confortée. C'est la preuve qui nous manquait pour affirmer que Santa María est une ville éternelle, susceptible de renaître de ses cendres comme le Phénix.

Cette précision faite, nous tenons également à établir un autre point de repère de notre travail. En effet, nous considérons que ce processus de destruction narré dans *Dejemos hablar al viento* contribue, comme les autres romans et nouvelles étudiés dans la deuxième partie, au processus de création de la ville fictionnelle qui nous occupe. Paradoxe au premier abord, cette approche nous permet de nous positionner épistémologiquement par rapport à la relation établie par l'intratextualité de la saga Santa María.

Ces liens sont imbriqués et complexes depuis la création textuelle de la ville, narrée dans le roman *La vida breve*, que nous avons analysé précédemment. Dans notre analyse des processus de création nous avons retracé l'évolution textuelle de la ville. Cette troisième partie prétend suivre cette évolution à la lumière des motivations du personnage du commissaire Medina pour vouloir la fin de Santa María et de celles de l'auteur pour souhaiter les voir périr. Notre objectif est, donc, double. Il aspire, d'une part, à trouver les composantes de création et destruction textuelle présentes dans ces deux romans d'Onetti et d'une autre part, étudier les personnages habitants de ce monde voué aux flammes, car ce sont leurs motivations personnelles qui ont précipité la chute de Santa María.

Maintenant, nous passons à l'analyse du roman *Dejemos hablar al viento* dans le but de déceler les processus de destruction littéraire mis en place par Onetti pour mettre un point final à sa ville de fiction. Comme nous l'avons annoncé, notre optique de travail cherchera également à trouver les traces de la création, y compris dans ce processus qui se veut de désintégration d'un monde de fiction.

### 3.1 La destruction de Santa María dans *Dejemos hablar el viento*

La publication du roman qui nous occupe a lieu six ans après la publication de *La muerte y niña* (1973) et quatre ans depuis qu'Onetti vit en exil à Madrid, où il est arrivé en 1975. Si nous observons la chronologie des publications de l'Uruguayen, cela ne nous surprend pas. La cadence des publications d'œuvres d'Onetti s'était accélérée à partir des années 1973, certes, mais antérieurement l'écrivain publiait un livre tous les cinq ou six ans. Cependant, *Dejemos hablar al viento* a failli ne jamais se voir publiée puisque les premières années d'Onetti en Espagne – nous le verrons par la suite – ont été marquées par une grande angoisse qui l'a empêché d'écrire. Notre approche du roman s'articule donc, dans un premier temps, autour de l'inspiration d'Onetti pour son écriture.

#### 3.1.1 L'inspiration de l'écrivain

L'emprisonnement subi sous la dictature militaire uruguayenne avait laissé des séquelles profondes chez l'écrivain. Malgré cela, il avait beaucoup hésité avant de quitter son pays. Ayant connu l'exil économique, Onetti avait su construire une vie affective et littéraire sur l'une et l'autre rive du Río de la Plata. La perspective d'une distance d'un océan lui faisait prendre la mesure de la nostalgie accrue qu'il allait ressentir dans le Vieux continent. Finalement, il s'est décidé et, à la faveur des démarches d'amis écrivains et diplomates<sup>786</sup>, il a pu recevoir une aide du gouvernement espagnol pour financer son séjour dans le pays<sup>787</sup>.

Ceci est l'histoire officielle des efforts fournis par la mobilisation internationale pour venir en aide à l'écrivain torturé par les militaires de son pays. L'histoire intime est moins connue et c'est celle qui nous intéresse car elle se trouve à l'origine de l'inspiration

---

<sup>786</sup> Nous avons évoqué la figure du diplomate Juan Ignacio Tena Ybarra à qui Onetti dédie *Dejemos hablar al viento* en remerciement pour son aide.

<sup>787</sup> Onetti parle toujours d'une bourse qui lui avait été allouée. Dans un entretien réalisé au Mexique, il affirme : « *Yo estoy en Madrid con una beca que me dio el Instituto de Cultura Hispánica* », Margarita García Flores, « Juan Carlos Onetti Para escribir tengo que beber un poco » dans *Cartas marcadas*, Mexico, Universidad Autónoma de México, 1979, p. 17-24, p. 23.

de notre auteur pour détruire sa ville de fiction. Une fois encore, son ami María Esther Gilio – peut-être sa meilleure biographe, à cause de leur longue amitié et de la ténacité de l’Uruguayenne que ne se laissait jamais duper par les déclarations d’Onetti – se déplace à Madrid pour l’interviewer. Nous sommes en 1979, *Dejemos hablar al viento* vient de sortir en librairie, Gilio veut connaître l’état d’âme de l’écrivain après la destruction de sa ville : « –*Quiero saber si sintió tristeza cuando la quemó [a Santa María]* »<sup>788</sup>. Onetti entre dans le jeu que ce couple d’amis joue depuis trente ans et rétorque : « –*Yo no la quemé* »<sup>789</sup>. Après avoir posé la base théorique de l’analyse littéraire, sous forme de malentendu entre des professionnels des mots, l’entretien devient intimiste :

- Bueno, cuando se quemó, ¿sintió tristeza?
- No tristeza, sino el desgarrón de algo que se desprende.
- ¿Algo así como la muerte?
- No sé... es algo que tuvo que ver con el exilio.
- ¿Por qué con el exilio?
- Ah, esa es una historia larga. Cuando llegué a Madrid me pasé un año totalmente imposibilitado de escribir.
- ¿Que sentía?
- Me sentía liquidado. Pensé que ya no escribiría nunca más. Y bueno, ocurrió que tuve una larga entrevista con alguien que vino de Montevideo. Hablamos mucho.
- ¿Quién era?
- Una persona con la que me unía una larga e importante amistad, nos dimos cuenta de lo imposible del diálogo a distancia. Había que acabarlo. Sufrí mucho, pero a partir de ahí pude volver a escribir.
- Es decir que para poder empezar a vivir en Madrid tuvo que cortar con el Rio de la Plata<sup>790</sup>.

Nous prenons ces affirmations d’Onetti avec prudence. Notre travail de recherche nous a montré les dangers qu’il y a à croire toutes les déclarations de l’Uruguayen. Néanmoins, cette référence à une période d’incapacité à écrire nous intéresse. Tout d’abord, parce que c’est dans cet entretien qu’Onetti y fait référence pour la première fois, et la seule, à notre connaissance. Il est clair que la déchirure produite par la distance avec son pays et ses affections, restées dans cette région bouleversée par les dictatures et la répression, ont eu un fort effet sur l’homme et l’écrivain.

---

<sup>788</sup> María Esther Gilio, *Estás acá para crearme: la historia de mis entrevistas con Juan Carlos Onetti*, op. cit., p. 71.

<sup>789</sup> *Ibidem*.

<sup>790</sup> *Ibidem*, p. 72.

Nous soupçonnons que cette personne si chère, à laquelle Onetti fait référence dans son entretien, pourrait être la poétesse uruguayenne Idea Vilariño. Il est connu qu'ils ont eu une relation amoureuse qui a duré jusqu'à la mort de la poétesse, icône des lettres uruguayennes, survenue en 2009<sup>791</sup>. Cette relation a toujours été adultère car les deux se sont rencontrés en 1950 – par l'intermédiaire de figures de la « Generación del 45 », dont nous avons parlé dans la première partie de notre travail – lorsque Onetti était marié à Elisabeth Pikelharing et vivait à Buenos Aires. Par la suite, il reviendra en Uruguay en 1955, marié avec sa quatrième épouse, Dorothea Muhr. Cette relation, épistolaire les premiers temps, est retracée par la critique uruguayenne Ana Inés Larre Borges<sup>792</sup>, à partir des lettres d'amour et littérature échangées pendant plus de quarante ans par les deux écrivains. Nos soupçons se voient confortés par la publication, en 1976, d'un poème écrit par Onetti intitulé *Balada del ausente*<sup>793</sup>.

Nous ne faisons que poser une hypothèse sur l'identité de cette personne dont Onetti dissimule pudiquement le nom. Mais il est sûr que son emprisonnement – et la torture physique et mentale à laquelle Onetti a été soumis –, puis l'exil, ont produit sur l'écrivain une blessure béante qui a pris du temps à se refermer. Il est plus que probable que cet état d'âme a eu une influence sur son incapacité à écrire, dont il parle dans l'entretien qui nous occupe.

L'état d'Onetti pourrait être décrit comme du déracinement, ce sentiment qui peut envahir l'esprit d'un exilé obligé de construire une nouvelle vie loin de ses racines. Cette notion nous rappelle la définition que la philosophe française Simone Weil donne de l'enracinement, dans son essai du même nom :

L'enracinement est peut-être le besoin le plus important et le plus méconnu de l'âme humaine. C'est un des plus difficiles à définir. Un être humain a une racine par sa participation réelle, active et naturelle à l'existence d'une collectivité qui conserve vivants certains trésors du

---

<sup>791</sup> Le témoignage de cette liaison est recueilli dans le livre de María Esther Gilio et Carlos María Domínguez, *Construcción de la noche*, *op. cit.*

<sup>792</sup> Dans une communication intitulée « Alimentando al fantasma: Correspondencia Idea Vilariño-Juan Carlos Onetti », présentée dans le Tercer coloquio internacional *Escrituras del yo*, célébré en 2014, dans la ville de Rosario (Argentine), consulté sur [http://www.celarg.org/int/arch\\_coloquios/larreborges\\_edy2014.pdf](http://www.celarg.org/int/arch_coloquios/larreborges_edy2014.pdf).

<sup>793</sup> Paru dans *Revista Casa de las Américas*, La Habana, volume 17, numéro 97, Juillet-Août 1976, p. 57-58. Ce poème est considéré dédié à Idea Vilariño. Dans ces vers le mot « amor » est absent, mais le poème parle de nostalgie, de distance et de vivre avec la perte : « *Porque la lejanía / No es ya, se disuelve en la espera / Graciosa, incomprensible, de ayudarme / A vivir y esperar* ». Il est inclus dans le livre de Sonia Mattalia, *Onetti: una ética de la angustia*, *op. cit.*, p. 188 et 189.

passé et certains pressentiments d'avenir. Participation naturelle, c'est-à-dire amenée automatiquement par le lieu, la naissance, la profession, l'entourage. Chaque être humain a besoin d'avoir de multiples racines. Il a besoin de recevoir la presque totalité de sa vie morale, intellectuelle, spirituelle, par l'intermédiaire des milieux dont il fait naturellement partie<sup>794</sup>.

Cette citation nous intéresse en tant qu'elle précise l'importance du milieu dans lequel Onetti a évolué dans sa vie, entre l'Uruguay et l'Argentine. Onetti déraciné, après avoir quitté définitivement (le savait-il lorsqu'il a prononcé ces mots ?) le Río de la Plata, doit apprendre à se nourrir de ses souvenirs pour transformer sa faiblesse en force créatrice qui lui assure la continuité de son écriture, sans laquelle il serait perdu.

Gilio résume les déclarations d'Onetti avec une phrase où il est question d'une coupure, une déchirure plutôt, qui aurait permis à l'exilé de commencer sa vie à Madrid. Cependant, Gilio veut en savoir plus sur cette impossibilité à écrire, alors elle insiste pour avoir plus de précisions, ce à quoi Onetti répond :

–Sí, sufrí mucho. Me resulta difícil explicar cómo me sentí durante esa larga temporada en que no podía escribir [...] no sé si puede entenderse cabalmente qué sentía en esos momentos, creo que había perdido, en parte, la conciencia de quien era yo. Es raro, ¿no? –no supe si hablaba en serio o bromeaba.  
 – [...] quiere decir que usted había llegado con parte de una novela, pero no podía retomarla  
 –Recién en el '78 pude seguir, pero eso ya se lo conté<sup>795</sup>.

Nous apprenons ici qu'Onetti est arrivé en Espagne avec le manuscrit du roman *Dejemos hablar al viento*, qu'il en a interrompu son écriture par la suite et qu'il l'a reprise un an avant sa publication. Cette chronologie confirmerait les confidences faites par Onetti quelques années auparavant – confidences que nous avons exposées dans la première partie de notre travail – à propos d'un roman où le commissaire Medina serait le protagoniste. Il en avait parlé à Emir Rodríguez Monegal, qui avait publié en 1970 un article rédigé à partir d'un entretien réalisé « *en agosto de 1969* », lorsqu'il a eu l'occasion de « *pasar una tarde, que se prolongó hasta la madrugada, en casa de Onetti*

<sup>794</sup> Simone Weil, *L'enracinement* (1949), Paris, Gallimard, 1952, p. 45.

<sup>795</sup> María Esther Gilio, *Estás acá para crearme: la historia de mis entrevistas con Juan Carlos Onetti, op. cit.*, p. 84 et 85.

en Montevideo »<sup>796</sup>. Dans ces conversations, l'écrivain affirmait qu'il rédigeait un roman dans lequel le commissaire Medina quittait Santa María pour aller vivre à Montevideo<sup>797</sup> : « *Es un personaje apenas esbozado en El astillero, un tipo que no llega a Jefe de policía, es jefe del destacamento de policías. Apenas tiene una escena en la novela* », et à son ami Omar Prego Gadea en 1974, lors de son voyage à Paris, ville dans laquelle Prego Gadea s'était exilé quelques mois plus tôt.

Ces entretiens viennent en confirmer un autre, réalisé en 1974 par Jorge Ruffinelli dans lequel le critique questionne Onetti à propos d'une rumeur qui court. Cette rumeur laisse entendre qu'Onetti prépare un roman dans lequel il va détruire Santa María avec un incendie. Onetti répond :

Ah, no... Mirá, me acuerdo que hablando de cuentos viejos, Beto Oreggioni<sup>798</sup> me hizo acordar de un cuento que tenía olvidado, totalmente olvidado... [...]. *La casa en la arena*. Allí hay un personaje que se llama el Colorado y que tenía inclinaciones incendiarias. Yo no volví a leer el cuento, pero sé que hay una mujer llamada Molly, un tipo Quinteros, y que tienen allí encerrado a Díaz Grey no se sabe por qué; y después el Colorado incendia la casa antes de irse. El Beto que estaba parado ahí de espía me dice: «Mirá si un día reaparece el Colorado y te incendia toda Santa María, y te quedás sin tema...» Entonces se me ocurrió que de veras podría: liquidaba Santa María y evitaba todo compromiso literario, y se acabó, chau<sup>799</sup>.

Nous remarquons que la première réaction d'Onetti est de nier cette rumeur pour ensuite lui donner un ton anecdotique à partir d'une conversation entre amis dans laquelle il est question de la micro-nouvelle *La casa en la arena* (1949). Dans cette nouvelle brève, le personnage du Colorado est un jeune pyromane aux cheveux roux qui met le feu à la maison dans laquelle sont hébergés le médecin Díaz Grey – dans sa première apparition dans l'univers onettien – une femme « *inglesa amante de Quinteros* » appelée Molly<sup>800</sup> et

<sup>796</sup> Emir Rodríguez Monegal, « Conversación con Juan Carlos Onetti » [1970], *op. cit.*

<sup>797</sup> Nous avons développé les similitudes Montevideo-Lavanda dans notre première partie.

<sup>798</sup> Beto Oreggioni était le directeur de la maison d'édition Arca de Montevideo, les deux hommes se sont fréquentés dans les années 1960, nous n'avons pas plus de précision sur la date de cette conversation rapportée par Onetti.

<sup>799</sup> Jorge Ruffinelli « Jorge Ruffinelli 1971-1974 » dans Juan Carlos Onetti, *Cuentos. Artículos. Miscelánea*, Hortensia Campanella (ed.), Barcelona, Círculo de Lectores, 2009, p. 993.

<sup>800</sup> Ou Dolly, selon Díaz Grey. Une référence à Dorothea Muhr ? Certainement, car l'écrivain et la jeune violoniste s'étaient rencontrés quatre ans avant la publication de *La casa en la arena*. Cette fille d'ascendance autrichienne parlait anglais avec sa famille parce que sa mère était de nationalité anglaise. Nous retrouvons également son inspiration dans *La vida breve*, sous la forme de la violoniste Miss Glaeson.

lui. Les trois personnages séjournent dans cette maison cachée entre les arbres et les dunes, près de la mer, dans l'attente du médecin Quinteros. Narrée par un narrateur hétérodiégétique, l'histoire raconte par bribes que Díaz Grey a signé des ordonnances de morphine – probablement pour les revendre au marché noir, comme dans le plan d'Horacio Lagos dans *La vida breve* – et que la police mène une enquête sur ces faits. Le médecin Quinteros annonce la fin des poursuites et que cette procédure est déclarée sans suite : « *El beneficio de la duda, para repetir las palabras del juez* »<sup>801</sup>. Le séjour à la maison entre les dunes n'a pas laissé indemne Díaz Grey qui est tombé amoureux de Molly. Il gardera son souvenir jusque dans l'histoire narrée dans *Juntacadáveres* (1964)<sup>802</sup>.

La référence à cette nouvelle, publiée un an avant la publication de *La vida breve*, pour parler de l'origine du roman qui raconte sa destruction est significative. Car, en effet, dans *La casa en la arena*, plus précisément dans les méditations du médecin lorsqu'il regarde à travers la fenêtre de son cabinet, nous trouvons la toute première description de Santa María, avant même celle fournie par le démiurge lorsque lui aussi regarde la ville de fiction à travers les fenêtres du cabinet de Díaz Grey, dans les pages de *La vida breve* (1950).

Certainement, Ruffinelli devine la ruse dans les réponses évasives d'Onetti, car par la suite l'interviewé fait référence à un incendie qui se produit quelques jours après cette conversation avec Beto Oreggioni, probablement pour changer de sujet. Quelques phrases plus loin, Ruffinelli revient à la charge avec une autre question : « *¿Y en ese momento se te ocurrió inventar el fin?* »<sup>803</sup>. Comprendons : la fin de la ville de fiction. Onetti cède et répond : « *Sí, en ese momento se me ocurrió la catástrofe final. Ahora..., la descripción de eso no me causa gracia por otra razón* »<sup>804</sup>. Nous ne saurons jamais les raisons auxquelles Onetti fait référence mais plus loin il cite une phrase de Paul Valéry : « *El caos sólo puede ser descrito por medio del caos* »<sup>805</sup>. Il apportait à ses lecteurs une piste sur la suite de l'histoire de Santa María : la fin de la ville serait chaotique.

---

<sup>801</sup> Voir *La casa en la arena* (1949) en ligne sur <http://www.literatura.us/onetti/laarena.html>

<sup>802</sup> Nous avons commenté l'épisode de la place de Santa María lorsque le médecin souffre et ne rêve que de rentrer chez lui pour se faire une piqûre de calmant et penser à Molly. Voir *supra*.

<sup>803</sup> Jorge Ruffinelli « Jorge Ruffinelli 1971-1974 » dans Juan Carlos Onetti, *Cuentos. Artículos. Miscelánea*, *op. cit.*, p. 994.

<sup>804</sup> *Ibidem*.

<sup>805</sup> Onetti doit faire référence à la phrase « *L'image d'un chaos est un chaos* » prononcée par Paul Valéry dans une conférence du 16 novembre 1932. Voir Paul Valéry, *Variété III, IV et V*, Paris, Editions Gallimard, 2002.

Onetti affirme dans cet entretien qu'il n'avait écrit que la première partie du roman, ceci rassure Ruffinelli. Le critique commente que cette fin s'annonce très pessimiste et il fait une comparaison entre le sort de Santa María et celui de Macondo, la ville de fiction créée par le Colombien García Márquez, dont la fin est racontée dans *Cien años de soledad* (1967), c'est-à-dire sept ans avant cet entretien. Onetti ne relève pas cette comparaison et parle d'un couple qui se sauverait de la destruction de la ville : « *lo que yo describo es una pareja que está al final aislada en una pieza de hotel. Hablo del porvenir, hablo de la vida, hablo de la suciedad, hablo de la traición, hablo de todo lo que les está esperando a ellos que en ese momento son absolutamente felices* »<sup>806</sup>. Ces personnages seraient-ils, dans l'inspiration de l'écrivain, une espèce de couple génésique qui pourrait refonder Santa María ? Probablement oui, si nous tenons compte de l'inspiration biblique d'Onetti que nous avons remarquée dans le titre de *Tiempo de abrazar* et dans quelques scènes analysées dans la deuxième partie de notre travail. Par ailleurs, la référence biblique était manifestée par l'auteur lorsqu'il racontait son intention d'écrire un roman sur un personnage qui s'évade de la ville « *sin permiso del autor o de Dios que es Brausen* »<sup>807</sup>.

Toutefois, les circonstances personnelles de l'écrivain ont beaucoup changé entretemps et le bonheur du couple survivant a dû s'effacer. Nous ignorons la date exacte de réalisation de cet entretien, en revanche, nous savons que la publication du volume *Tiempo de abrazar: y los cuentos de 1933 a 1950* édité par Jorge Ruffinelli s'est produite au mois de janvier 1974, c'est-à-dire, un mois avant l'emprisonnement de l'écrivain<sup>808</sup>, survenu le 9 février de cette année-là. Nous ne pouvons que supposer, à partir du ton des réponses d'Onetti, que les événements regrettables vécus durant cette année n'étaient pas encore arrivés dans la vie de l'Uruguayen.

Revenons à la conversation que María Esther Gilio a eue avec Onetti, afin d'obtenir plus d'informations sur les motivations qui ont poussé l'écrivain à raconter la destruction de sa ville de fiction et sur l'effet que la prison et l'exil ont eu sur l'expression de l'écrivain. Gilio s'intéresse à la noirceur présente dans le roman :

---

<sup>806</sup> Jorge Ruffinelli « Jorge Ruffinelli 1971-1974 » dans Juan Carlos Onetti, *Cuentos. Artículos. Miscelánea*, *op. cit.*, p. 995.

<sup>807</sup> *Ibidem*, p. 996.

<sup>808</sup> Juan Carlos Onetti, *Tiempo de abrazar: y los cuentos de 1933 a 1950*, Jorge Ruffinelli (ed.), Montevideo, Arca, 1974, p. 248 (mentions légales).

- ¿Usted no cree que *Dejemos hablar al viento* es aún más amarga, más pesimista que todo lo anterior?
- Sí, creo. Si piensa en qué momento la escribí es fácil entenderlo. Yo había llegado a la convicción de que nunca más volvería al Río de la Plata. Que mi exilio era definitivo.
- ¿Por eso le pidió al comisario Medina que pusiera el punto final incendiando Santa María?
- Cuando yo supe que no volvería a Montevideo lo decidí...
- La destrucción de Santa María tiene el valor de un símbolo.
- Pienso que sí.<sup>809</sup>

En comparant ces deux moments de la vie d'Onetti nous percevons les séquelles laissées par le temps et les épreuves. La destruction de Santa María a pris une tournure très différente de l'inspiration à l'origine. L'Onetti de 1974 en parlait comme d'un acte volontaire, presque amusant, sans dramatisme ni *pathos*. Par contre, l'Onetti qui vit exilé à Madrid depuis cinq ans en parle avec souffrance, comme si ce geste littéraire avait été cathartique pour l'auteur. Ainsi, la destruction de Santa María devient une métaphore de la fin de l'ancien Onetti du Río de la Plata, une fin nécessaire pour survivre avec une nouvelle vie faite de souvenirs et de nostalgie. Le cycle de la nostalgie, car le cycle de Santa María est né à partir de la nostalgie, devait se refermer pour qu'Onetti puisse embrasser cette nouvelle étape qu'il savait définitive.

La nostalgie d'Onetti a pu être perçue par ses lecteurs dans les pages de la micro-nouvelle *Presencia*<sup>810</sup>, publiée dans *Cuadernos Hispanoamericanos*, un an avant la publication du roman qui nous occupe. Ce récit bref, narré par Jorge Malabia, tire son nom d'un « *fascículo impreso en una multicopista siempre pobremente entintada* »<sup>811</sup>, édité « *desde los lugares más ilógicos del mundo* » par un « *desconocido grupo de sanmarianos turnándose para redactarlo y repartirlo. Siempre malas noticias* »<sup>812</sup> que Jorge reçoit à son domicile de Madrid, où il vit exilé depuis qu'un « *golpe militar* » a bouleversé Santa María. Étant le dernier propriétaire du journal *El Liberal* de Santa María, le narrateur s'est vu contraint de le vendre et de quitter la ville dominée maintenant par la « *tiranía del*

<sup>809</sup> María Esther Gilio, *Estás acá para crearme: la historia de mis entrevistas con Juan Carlos Onetti*, op. cit., p. 85.

<sup>810</sup> Voir Juan Carlos Onetti « *Presencia* » dans *Cuadernos Hispanoamericanos*, numéro 339, Madrid, Ediciones Mundo Hispánico, septembre 1978, p. 369-374.

<sup>811</sup> Juan Carlos Onetti, *Presencia* [1978], consulté en ligne sur <http://www.literatura.us/onetti/sencia.html>

<sup>812</sup> *Ibidem*.

*general Cot* ». Pour lui, Santa María n'est qu'un souvenir, il pense que « *Todo estaba muerto, incinerado y perdido sobre el río, sobre la nada* ».

Nous ne pouvons que voir une ressemblance entre le destin du personnage de Jorge et celui d'Onetti. Nous voyons également dans ce récit une tentative d'exorciser les fantômes de la nostalgie dont parle Onetti avec Gilio dans l'entretien cité plus haut.

Cette nostalgie est aussi perceptible dans la construction de l'espace romanesque onettien de *Dejemos hablar al viento*. En effet, la description de la ville de fiction appelée Lavanda est une suite de références topographiques empruntées à la ville de Montevideo. Onetti l'avait ainsi annoncé : « *Tiene una primera parte en Montevideo. La segunda, que es la que ahora me agarró, sucede en Santa María. Por benevolencia de Brausen, que me permite volver* »<sup>813</sup>. Ainsi, dès le deuxième paragraphe de multiples références à la capitale uruguayenne apparaissent : une adresse montevidéenne « *avenida Brasil 1597* »<sup>814</sup> ; une avenue « *que inexplicablemente llaman Agraciada* »<sup>815</sup> ; une ligne de bus « *el ómnibus 125* »<sup>816</sup> ; quelques références à des quartiers de la ville « *la Gran Punta de las Carretas, barrio residencial y caro* »<sup>817</sup>, « *Palermo, cerca del cementerio* »<sup>818</sup>, « *el Buceo* »<sup>819</sup> ; « *La Platense* »<sup>820</sup>, une papeterie fondée au début du XX<sup>e</sup> siècle à Colón, le quartier où Onetti a passé son adolescence. Nous y remarquons également une référence lexicale incompréhensible pour des locuteurs de n'importe quel autre sociolecte qui ne soit pas

---

<sup>813</sup> Jorge Ruffinelli « Jorge Ruffinelli 1971-1974 » dans Juan Carlos Onetti, *Cuentos. Artículos. Miscelánea, op. cit.*, p. 996.

<sup>814</sup> Juan Carlos Onetti, *Dejemos hablar al viento*, Madrid, Punto de Lectura, 2008, p. 13.

<sup>815</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>816</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>817</sup> *Ibidem*, p. 40. Nous remarquons que l'écrivain avait acquis une maison dans ce quartier, vers l'année 1970, rue Bonpland. Le couple Onetti y a vécu jusqu'à son départ de l'Uruguay en 1975.

<sup>818</sup> *Ibidem*, p. 69. Homonyme du quartier de Buenos Aires, Palermo est un quartier situé sur le bord du Rio de la Plata, au sud de Montevideo. Le cimetière Central se trouve dans ce quartier.

<sup>819</sup> *Ibidem*, p. 137. Ce quartier prend son nom des activités de plongée, réalisées par des habitants de cette zone proche de la Montevideo coloniale, pour récupérer des marchandises de bateaux naufragés dans la baie de Montevideo : « *Dos naufragios y las actividades de rescate de sus cargas, practicadas desde una estación de buzos situada en la costa de la pequeña bahía, dieron nombre al hoy barrio del Buceo* », selon le site officiel de la ville, consulté sur <https://web.archive.org/web/20120313135237/http://www.montevideo.gub.uy/ciudad/datos-utiles/barrios/buceo-municipios-ch-y-e>

<sup>820</sup> *Ibidem*, p. 45.

l'uruguayen : « *-Tuya, Héctor* »<sup>821</sup>, lorsque le commissaire Medina s'adresse à un subalterne officier de police appelé Héctor, auquel il accorde le droit de garder une poule volée. Ces références peuvent être lues comme des clins d'œil mais aussi, à l'aune des confessions d'Onetti sur l'écriture de son roman, comme des enclenchements d'une fiction que l'écrivain peine à reprendre.

Maintenant, nous passons à l'analyse du roman *Dejemos hablar al viento* dans le but de déceler les processus de destruction littéraire mis en place par Onetti pour mettre un point final à sa ville de fiction. Comme nous l'avons annoncé, notre optique de travail cherchera également à trouver les traces de la création, même dans ce processus qui se veut de désintégration d'un monde de fiction.

### 3.1.2 L'inspiration de Medina

*Dejemos hablar al viento* nous introduit dans la vie d'un homme appelé Medina dans une ville appelée Lavanda. Medina, dont le nom signifie « ville » en langue arabe, est un personnage qui apparaît déjà en 1950, derrière un rideau du salon privé du Berna dans *La vida breve*. Dans cette scène – que nous avons analysée dans la deuxième partie de notre travail – Brausen entend sa voix sans voir son visage, empêché par le rideau. Le lendemain, le démiurge reconnaît cette même voix sortie de la bouche d'un homme qui l'interpelle sur la place. Comme nous l'avons lu dans le roman, Brausen se dissout dans des limbes littéraires qui lui permettent de revenir dans l'univers onettien sous la forme d'un fondateur, d'un héros local ou d'un dieu à la fois vénéré et abominé. Quatorze ans après cette rencontre confuse sur une place de Santa María, l'intrigue de *Juntacadáveres* (1964) nous avait permis d'identifier la voix de l'homme derrière le rideau : Medina, chef du Détachement.

---

<sup>821</sup> *Ibidem*, p. 238. « *Tuya, Héctor* » est une expression figée du parler uruguayen qui tient son origine du match de football disputé entre la sélection uruguayenne et argentine dans le cadre des jeux olympiques de 1928, célébrés à Amsterdam. L'attaquant René « Tito » Borjas l'a employée au moment de remettre de tête le ballon à l'attaquant Héctor Scarone qui a marqué ainsi le but gagnant pour l'équipe uruguayenne. Cette phrase est employée encore de nos jours quand on délègue une responsabilité à quelqu'un d'autre ou lorsqu'on offre quelque chose à quelqu'un en lui attribuant arbitrairement la propriété de l'objet offert. Dans le cas qui nous occupe, cette expression garde son autonomie textuelle grâce au contexte, cependant, elle gagne en connotations si elle est écrite ou lue par un connaisseur de son origine et de l'emploi dans son contexte idiomatique.

Cependant, nous avons déjà retrouvé le personnage de Medina trois ans plus tôt dans *El astillero* (1961), devenu alors sous-commissaire : « *Llegué a subcomisario y esto se acabó. Antes de un año me jubilo* ». Étant donné que la diégèse de ce dernier roman est située cinq ans après les événements narrés dans *Juntacadáveres*, nous voyons une évolution dans la carrière du policier. Néanmoins, l'évolution professionnelle de Medina n'a pas été constante. Son parcours est retracé dans le roman qui nous occupe à présent. Ainsi, il a été enseignant : « *cuando enseñaba dibujo en el liceo* »<sup>822</sup>, dans un passé non situé et, au moment de la diégèse du roman, infirmier, dessinateur pour une entreprise de publicité et peintre de tableaux sur commande<sup>823</sup>.

Medina partage une caractéristique commune avec d'autres personnages onettiens. En effet, Díaz Grey, Larsen et – dans une moindre mesure, certes – Jorge Malabia semblent appréhender avec une certaine lucidité leur condition d'êtres créés par un demiurge. Nous avons déjà cité la phrase de Medina « *Brausen me puso en Santa María con unos cuarenta años de edad y comisario, ya jefe del Destacamento* » pour faire référence à l'âge du commissaire, dans la première partie de notre travail. Nous transcrivons ici la suite car elle vient contredire la certitude de Medina quant à ses origines : « *Hubo un antecedente. Cuando tenía unos diez años y al príncipe Orloff como maestro*<sup>824</sup>, *desaparecí, estuve en el limbo hasta los cuarenta* »<sup>825</sup>. Cette référence est cryptique pour nous qui ignorons cette enfance dans laquelle Medina étudiait le dessin avec le photographe de la ville. Dans le contexte du roman, nous supposons que cette déclaration a pour fonction d'apporter au lecteur un aperçu d'une vie antérieure et d'une postérieure période de latence du personnage. Ces limbes dont parle Medina seraient-ils une période littéraire pendant laquelle l'auteur n'aurait pas fait appel à sa présence textuelle dans ses œuvres ? Étant donné que nous ne connaissons pas de récit onettien dans lequel un personnage avec ces caractéristiques apparaît, nous ne pouvons relier ces déclarations de Medina à une quelconque référence intratextuelle de l'œuvre d'Onetti.

En revanche, nous pouvons douter des paroles de Medina car cette affirmation est employée pour nier des faits survenus vingt ans plus tôt : la naissance de Julián Seoane.

---

<sup>822</sup> *Ibidem*, p. 95.

<sup>823</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>824</sup> Nous avons déjà parlé du personnage du prince Orloff, photographe du monde sanmarien, dans la première partie de notre travail.

<sup>825</sup> *Ibidem*, p. 37.

Ce garçon est le fils de María Seoane, une femme avec qui Medina a eu une liaison vingt ans auparavant<sup>826</sup>. La relation que María Seoane entretient avec son fils est problématique, elle affirme que quelqu'un lui a dit que Julián était un prénom qui portait malchance<sup>827</sup>. Medina doute de cette paternité et l'attitude de reproche et de révolte du garçon jouent un rôle tragique dans la trame de l'histoire de *Dejemos hablar al viento*. Lorsqu'il affirme être apparu dans la ville à quarante ans, il essaye d'esquiver sa responsabilité envers son prétendu fils, pourtant, le témoignage de la femme nous permet de situer les faits dans la jeunesse de Medina, contredisant ainsi ses affirmations.

Nous retrouvons, donc, Medina habitant Lavanda et travaillant comme infirmier. Son travail consiste simplement à poser des injections et cet emploi lui a été proposé par Quinteros. Ce personnage est le même médecin qui a installé Díaz Grey, Molly et le Colorado dans la maison de *La casa en la arena* (1949). Dans *Dejemos hablar al viento*, Quinteros se fait appeler Osuna et Medina parle de lui comme de Quinteros-Osuna<sup>828</sup>. Nous percevons ici un retour à l'origine de Santa María par le biais du personnage du médecin et par les injections de calmants, bien que le mot « morphine » n'apparaisse pas dans le texte. En revanche, une référence explicite au récit fondateur de Santa María apparaît quelques lignes plus loin, lorsque Medina affirme que celle-ci est « *La primera de las vidas breves que tuve en Lavanda* »<sup>829</sup>.

Un autre indice attire notre attention sur cet épisode lorsque Medina prétend reprendre « *un libro abierto que se titulaba Concepciones cíclicas de Vico* »<sup>830</sup>. Ce livre, qui pourrait faire référence au philosophe et historien italien Giambattista Vico (1668-1744), n'existe pas car Vico n'a jamais écrit une œuvre portant ce titre. Nous percevons ici une invention onettienne sous couvert de référence extratextuelle.

Toutefois, Giambattista Vico a effectivement proposé une conception cyclique de l'histoire dans son œuvre *Scienza Nuova* publiée en 1725 (puis une seconde version en 1744). Dans ce volume, Vico expose une théorie pour décrire l'histoire de la société

---

<sup>826</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>827</sup> « *me dijeron que era nombre yeta* ». Nous y voyons une référence intratextuelle car Julián est le prénom de l'employé suicidaire dans *La cara de la desgracia* (1960). Le prénom du jeune, Julián, et le prénom de la mère sont deux exemples de prénoms réemployés par Onetti, particularité que nous avons déjà commentée *supra*.

<sup>828</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>829</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>830</sup> Nous précisons que le nom du livre et son auteur sont en italique dans le texte. *Ibidem*, p. 14.

humaine comme un mouvement cyclique de changements constants caractérisé par de nouveaux processus reprenant les précédents, ce qui empêche l'être humain de revenir à l'état sauvage et ainsi continuer son évolution. Cette répétition cyclique de l'histoire présente trois phases ou âges<sup>831</sup>. La première phase est théocratique, l'âge divin, où émergent la religion et la famille, l'institution à la base de la société. La deuxième phase est aristocratique, l'âge épique, où la société est dominée par la noblesse et ses lois à la recherche de la conquête et l'expansion par la guerre. La troisième phase est démocratique, l'âge des hommes, où la société humaine prend le pouvoir et décide de son destin. Cette dernière phase finit par un stade d'anarchie qui remet le cycle en fonctionnement<sup>832</sup>. Cette conception de l'histoire de l'humanité implique pour Vico l'existence d'un dieu créateur, la Providence, qui contemple chaque nouveau cycle qui commence et, lorsque l'état d'anarchie s'est installé dans les nations, « *applique un remède extrême* » en les laissant « *s'entre-tuer dans les guerres civiles, réduire les villes en cendres [...] en sorte qu'après plusieurs siècles de barbarie ils perdent cette subtilité malicieuse, l'esprit qui les avait livrés à la barbarie* »<sup>833</sup>.

La philosophie cyclique de l'histoire de Vico a influencé fortement l'écrivain irlandais James Joyce pour l'écriture de son œuvre *Finnegans Wake* (1939)<sup>834</sup>. Ce détail n'est pas des moindres puisque l'*incipit* du roman qui nous occupe est un poème du poète états-unien Ezra Pound<sup>835</sup>, lui-même lecteur et éditeur de Joyce dans la revue *The Little Review*, dans laquelle ont été publiés des extraits du roman *Ulysses* de Joyce, entre 1918 et 1920. L'introduction de cet élément paratextuel<sup>836</sup> apporte une clé de lecture pour interpréter le titre de *Dejemos hablar al viento*. En effet, dans le poème de Pound un énonciateur demande de ne pas bouger et laisser le vent parler. Dans le roman d'Onetti le vent est attendu avec impatience, comme nous le verrons par la suite, or, ce vent n'est pas un présage d'un paradis comme dans le *Canto CXX*, au contraire, il apportera la destruction. En revanche, si nous interprétons cette destruction comme un mal nécessaire souhaité par la Providence – à la lumière de la conception de Vico – nous pouvons

---

<sup>831</sup> Giambattista Vico, *La science nouvelle*, Paris, J. Renouard et cie, 1844, p. 49.

<sup>832</sup> Giambattista Vico, *La science nouvelle*, *op. cit.*, p. 394.

<sup>833</sup> *Ibidem*, p. 395.

<sup>834</sup> Voir l'introduction de Seamus Deane du livre de James Joyce, *Finnegans Wake*, Londres, Penguin, 2015.

<sup>835</sup> « Do not move/ Let the wind speak/ That is Paradise », Ezra Pound, *Canto CXX*.

<sup>836</sup> Selon la définition du paratexte développée par Gérard Genette, l'*incipit* influence le lecteur tout en lui apportant des pistes de lecture. Voir Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, « Points Essais », 1987.

considérer qu'après ce vent, cette destruction donc, il y aura un nouveau cycle historique qui commencera, prouvant ainsi que le dieu créateur, dans son infinie sagesse, veut le meilleur pour le monde qu'il a créé.

La spécialiste Sonia Mattalia remarque une piste de lecture dans l'introduction de la philosophie de Vico. En effet, cette référence ne peut pas être anodine dans ce début du roman :

[...] las *Concepciones cíclicas de Vico*. Conectando esta alusión con las anteriores podríamos decir que hay aquí una clave de lectura, ya que *Dejemos hablar al viento* representaría el tercer ciclo en la propuesta histórica de Vico: el ciclo humano que ha sucedido al ciclo divino (*La vida breve*) y al heroico (las novelas de la saga Santa María)<sup>837</sup>.

Si cette référence à une conception cyclique place *Dejemos hablar al viento* dans le troisième âge du schéma de Vico, comme le suggère Mattalia, il est clair que la Providence est prête à laisser les habitants de Santa María réduire leur ville en cendres. Ce dieu créateur appelé Onetti peut être alors confiant qu'un nouveau cycle commencera après la destruction. Comme une mise en garde, l'auteur nous prévient de la fin qui approche, tout en nous laissant une lueur d'espoir.

Revenant à l'infirmier sans diplôme – Quinteros affirme pourtant aux employeurs de Medina que celui-ci avait fait deux ans d'études de médecine –, nous le voyons s'occuper d'un vieillard mourant, le beau-père d'un militaire. Nous percevons une allusion à la situation de l'Uruguay lorsque Medina dit, en faisant référence au militaire : « *Aquel año, en Lavanda, sólo podía apalea obreros y estudiantes. Cumplía y se descargaba sin felicidad verdadera* »<sup>838</sup>. L'évocation d'une dictature n'apparaît pas dans le roman, par contre, l'image d'un militaire qui bat des étudiants et des ouvriers n'a pas dû passer inaperçue pour les lecteurs d'Onetti. Néanmoins, une phrase nous laisse penser à une dictature militaire lorsque Medina parle de Santa María et « *los muertos y los millones que publican los milicos*<sup>839</sup>, *reduciendo a veces, exagerando otras* »<sup>840</sup>.

---

<sup>837</sup> Sonia Mattalia, *La figura en el tapiz: teoría y práctica narrativa en Juan Carlos Onetti*, Londres, Tamesis éditions, p. 149.

<sup>838</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>839</sup> Nous soulignons que le mot « milico », employé en Amérique du Sud pour faire référence à un militaire, a une connotation péjorative, surtout dans le contexte des dictatures militaires installées dans les années 1970 et 1980 dans la région. Voir la définition du dictionnaire de la RAE en ligne consulté sur <http://dle.rae.es/?id=PFTntI9>

Un amie et amante de Medina, Frieda von Kliesten, l'a accueilli chez elle à Lavanda et lui permet d'y vivre grâce à des petits travaux qu'elle lui trouve. Au moment de la publication de *Dejemos hablar al viento* (1979), le personnage de Frieda est déjà connu des lecteurs d'Onetti. En effet, une femme ainsi appelée apparaissait dans une micro-nouvelle intitulée *Justo el 31*, publiée en 1964 dans le numéro 1220 de l'hebdomadaire uruguayen *Marcha*. Cette histoire, narrée par un narrateur intradiégétique anonyme, racontait une bagarre entre deux femmes sur fond de relation lesbienne, le soir du trente-et-un décembre. Onetti insère cet épisode comme huitième chapitre du roman de 1979, avec le même titre et quelques variantes que nous soulignons par la suite.

Tout d'abord, dans *Dejemos hablar al viento* nous reconnaissons le personnage de Medina, le narrateur intradiégétique, et le personnage de Frieda, développé dès les premières pages de roman. C'est-à-dire que nous connaissons les participants et les lieux de la narration. Dans la nouvelle *Justo el 31* des références à la ville dans laquelle la diégèse est située sont lisibles puisque le narrateur parle de Montevideo<sup>841</sup>. Dans *Dejemos hablar al viento*, Montevideo n'apparaît pas, mais c'est par contre le cas pour le nom du quartier où se trouve un phare situé sur la côte du fleuve, dans les deux récits : Punta Carretas<sup>842</sup>. Deux autres références à la capitale uruguayenne sont restées inchangées dans les deux textes « *las luces del lado de Ramírez* »<sup>843</sup>, une allusion à la plage Ramírez située près du phare de Punta Carretas et l'hôtel « *Victoria Plaza* »<sup>844</sup> situé devant la place Independencia de Montevideo.

Revenir sur le texte publié en 1964 nous permet de comparer l'évolution du projet narratif d'Onetti. Nous avons précédemment commenté la technique onettienne qui consiste à reprendre des textes publiés antérieurement et à les insérer, avec des modifications, dans la narration d'autres œuvres plus longues et complexes. *Dejemos hablar al viento* n'y fait pas d'exception. Ainsi pouvons-nous affirmer que l'intention d'Onetti d'appeler Montevideo « Lavanda » est postérieure à 1964, année de

<sup>840</sup> *Ibidem*, p. 156.

<sup>841</sup> « *Ya se habían olvidado en Montevideo* » dans la micro-nouvelle devient « *Ya se habían olvidado en Lavanda* » dans le roman. *Ibidem*, p. 74. Pour comparer les deux textes nous avons consulté *Justo el 31* en ligne sur <http://www.literatura.us/onetti/justo.html>.

<sup>842</sup> Nous avons déjà parlé de ce quartier de Montevideo, dans lequel a vécu Onetti. « *yo estaba en el departamento de Frieda, Gran Punta de las Carretas* », *ibidem*, p. 71.

<sup>843</sup> *Ibidem*, p. 74.

<sup>844</sup> *Ibidem*, p. 76.

publication de la micro-nouvelle, et que cette micro-nouvelle était, dès sa conception, appelée à faire partie de l'univers sanmarien car le nom de la ville imaginaire apparaît dans les deux textes : « *animarla a repetir el monólogo sobre su infancia y su adolescencia en Santa María, la historia de su expulsión, las caprichosas, variables evocaciones del paraíso perdido* »<sup>845</sup>.

Nous pouvons également affirmer que l'idée de personnages ayant fui la ville était ancrée dans l'inspiration onettienne bien longtemps avant que les premières références à *Dejemos hablar al viento* apparaissent<sup>846</sup>. Cette conviction est confirmée par une autre phrase de *Justo el 31* : « *hablando de Santa María. Su familia la había echado de allí y le giraba dinero todos los meses porque desde los catorce años ella se había dedicado a emborracharse y a practicar el escándalo y el amor con todos los sexos previstos por la sabiduría divina* »<sup>847</sup>. Par contre, dans le texte de 1979, la référence à la famille de Frieda et à l'argent qu'elle lui procure n'apparaît pas<sup>848</sup>. Cependant, dans le cinquième chapitre du roman une référence explicite avait déjà été apportée lorsqu'il est question de « *los eurodólares que la familia, aterrada por su amenaza de regreso, le mandaba desde Santa María* »<sup>849</sup>.

Une autre différence entre les deux récits attire notre attention : le nom de la mère de Julián, le prétendu fils de Medina. Dans la diégèse de *Justo el 31*, Medina pense à la femme et à son fils<sup>850</sup> ainsi : « *pensé en María Eugenia y en Seoane, mi hijo* ». Dans le texte de 1979, Medina en parle ainsi : « *pensé en María y en Seoane, mi hijo* »<sup>851</sup>. Il est évident que l'inspiration pour construire un personnage avec un passé familial existait déjà en 1964, ces petites modifications ne font que compléter le personnage du commissaire à l'aide de l'intratextualité. En effet, nous percevons dans les pages de *Dejemos hablar al viento* un recours fréquent à cette technique que Gérard Genette définit comme du

---

<sup>845</sup> Identique sur <http://www.literatura.us/onetti/justo.html> et sur *Ibidem*, p. 73.

<sup>846</sup> Dans la partie de ce chapitre consacrée à exposer l'inspiration d'Onetti pour écrire le roman qui nous occupe nous avons commenté des entretiens réalisés en 1969 et 1974, voir *supra*.

<sup>847</sup> Voir *op. cit.*

<sup>848</sup> *Ibidem*, p. 75.

<sup>849</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>850</sup> Nous avons déjà commenté la relation qui unit ces trois personnages *supra*.

<sup>851</sup> *Ibidem*, p. 73.

palimpseste littéraire<sup>852</sup>, c'est-à-dire que la superposition des textes est évidente et qu'Onetti ne cherche pas à nous cacher ses traces.

Au fil des pages, nous apprenons les raisons qui ont poussé Medina à quitter Santa María. L'une d'elles est son fils, Julián, originaire de Santa María et habitant Lavanda avec sa mère. L'autre nous est dévoilé par Medina dans une conversation avec Quinteros et un Anglais appelé Wright originaire de Santa María, selon Frieda qui les appelle « *el dúo cómico Exiliados de Santa María* »<sup>853</sup>. Dans cette conversation Medina raconte son évasion de la ville un après-midi d'automne avec « *el pibe Manfredo* », un contrebandier qu'il devait « *detener o matar* »<sup>854</sup> dans le cadre de ses fonctions de commissaire de Santa María. Leur évasion de la ville s'est produite au cours d'une opération de police planifiée après des « *meses, pistas falsas, madrugadas tan frías como perdidas* »<sup>855</sup>. Lors de leur rencontre, une entente implicite entre Medina et le contrebandier s'installe, les deux hommes comprenant que Medina n'emprisonnerait pas le criminel et qu'ils partiraient ensemble dans un canot : « *Sentí de pronto, sin alivio ni tristeza, que yo había dejado de tener motivo [para arrestar al pibe Manfredo]* »<sup>856</sup>. Cette sensation décrite par Medina nous rappelle les émotions ressenties par Brausen et Jason, que nous avons commentées dans la deuxième partie de notre travail. Cette sensation d'irresponsabilité et de détachement que les protagonistes onettiens recherchent est celle qui leur permet de devenir un autre, quelqu'un qui vit une vie différente à la leur, dans un ailleurs. L'ailleurs pour Medina est la ville de Lavanda et cet « autre » qu'il est devenu est ce que nous allons exposer par la suite.

Nous voyons donc que Medina essaye de se construire une nouvelle vie à Lavanda. Cependant, il ne trouve pas sa place dans cette société, il se dit « *un hombre pobre –y ahora errante y humilde– sin amistad con la satrapía de Lavanda* »<sup>857</sup>. En effet, il ne se sent pas totalement intégré dans sa nouvelle ville, mais il doute de pouvoir revenir dans la ville qu'il a quittée et qui lui manque. Medina se plaint ainsi : « *Separado de Santa María por una crisis de orgullo, andaba, más o menos era, entre los habitantes de Lavanda con un poder*

---

<sup>852</sup> Voir Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Essais », 1982.

<sup>853</sup> Juan Carlos Onetti, *Dejemos hablar al viento*, op. cit., p. 137.

<sup>854</sup> *Ibidem*, p. 152.

<sup>855</sup> *Ibidem*, p. 153.

<sup>856</sup> *Ibidem*, p. 156.

<sup>857</sup> *Ibidem*, p. 165.

*de separación, de crítica, paciencia y entrega que me hizo feliz o no sufriente durante muchos meses* »<sup>858</sup>. Cette crise d'orgueil dont il parle nous fait penser à un péché d'*hybris* commis par un homme conscient d'avoir mal agi envers les hommes et les dieux, un homme perdu qui a fui son destin.

Son destin à lui, Medina le connaît depuis tout petit, si nous croyons ses mots lorsqu'il raconte son enfance à Santa María. Il se remémore le père Bergner et un tableau le représentant qu'il a peint et que sa tante a offert au curé. Dans ses souvenirs, Medina évoque une première fuite de Santa María : « *...aquel muchachito que había decidido fugarse con la ropa indispensable, el boleto del tren, algún dinero robado y unos pomos de pintura* »<sup>859</sup>. Par la suite, ce garçon est revenu dans la ville :

[...] yo había regresado para inventarme un taller en el Mercado Viejo de Santa María. Nunca se enteró [le curé Bergner], porque el tiempo no quiso, que Brausen había dispuesto otra cosa, que yo había cambiado el taller por el Destacamento Policial; nunca pudo presentirme en otro Mercado Viejo, en Lavanda<sup>860</sup>.

Ici nous voyons l'évolution de l'artiste Medina, évadé puis retourné dans la ville et installé désormais – dans la narration de *Dejemos hablar al viento* – dans un atelier de peintre de Lavanda. Il attribue l'abandon de sa vocation à la volonté de Brausen, qui voulait qu'il devienne officier de police et non peintre. Il nous renseigne également sur la mort de Bergner. C'est peut-être cette fugue à laquelle il faisait référence lorsqu'il parlait d'un « *antecedente* » dans sa conversation avec María Seoane<sup>861</sup>.

Néanmoins, cette évolution de Medina ne rend pas compte des événements narrés dans la nouvelle *El perro tendrá su día* (1976), où nous retrouvons un Jeremías Petrus jeune, marié et avec un fils en bas âge qui rencontre « *Medina, el comisario, intemporal, pesado e indolente* »<sup>862</sup>. La nouvelle raconte l'assassinat d'un amant de Joséphine, la maîtresse de Petrus. Dans les pages d'*El perro tendrá su día*, Medina affirme que Petrus « *pelea para hacer un astillero* », c'est-à-dire que la diégèse de cette nouvelle se situe des

---

<sup>858</sup> *Ibidem*, p. 40 et 41.

<sup>859</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>860</sup> *Ibidem*.

<sup>861</sup> Nous avons transcrit cette conversation dans laquelle il affirme avoir été placé par Brausen à Santa María à quarante ans. Voir *supra*.

<sup>862</sup> Voir Juan Carlos Onetti, *El perro tendrá su día*, consulté en ligne sur <http://www.literatura.us/onetti/sudia.html>

années avant celle d'*El astillero* (1961), voire plusieurs années plus tôt, car la village Villa Petrus n'existe pas encore. L'étendue de côte sur laquelle est située cette station balnéaire dans *Juntacadáveres* (1964) n'est alors qu'une « *playa sucia que muchos años después, convertida en balneario, poblada de chalets y comercios, [que] llevaría su nombre, ayudaría en parte ínfima a cumplir su ambición* ». Onetti a habitué ses lecteurs à ce type de paradoxes chronologiques. Toutefois, nous soulignons ce détail qui vient nuancer les affirmations du commissaire.

Malgré son refus de vivre dans la ville qui l'a vu naître, Medina ressent le besoin de rencontrer d'autres Sanmariens : « *Yo buscaba un hermano, un descastado, un apátrida como yo; alguien que hubiera escapado de Santa María sin permiso de Brausen, por asco a Brausen y a todo lo que de él fluía* »<sup>863</sup>.

Cette quête entreprise par Medina nous évoque le besoin de l'exilé de rejoindre d'autres compatriotes. Onetti a pu, certainement, connaître lui aussi ce besoin lorsqu'il rédigeait le roman qui nous occupe, son personnage l'exprime ainsi : « *Los que pueden entender ya lo saben, los otros no comprenderán y, además, no importan* »<sup>864</sup>. Nous soupçonnons ici la perméabilité de l'inspiration de l'auteur dans l'état d'âme de son personnage.

La nostalgie de Medina devient de plus en plus présente : « *En la primavera me era forzoso evocar Santa María y su río, tan distinto a este que llamaban mar, mi río con la otra orilla visible, con su isla en el medio, con la periodicidad de la balsa o el ferry, con la exacta distribución cromática de lanchas, gabarras, yates, botes, cabezas de nadadores* »<sup>865</sup>. Cette description de la ville est un des éléments qui nous permet d'affirmer que la création de Santa María est un processus constant car, avec ces mots, Medina construit Santa María comme l'a fait le démiurge en décrivant la place qu'il voyait par la fenêtre du cabinet de Díaz Grey. Par ailleurs, nous percevons que cette phrase de Medina laisse entendre la voix de l'auteur – las peut-être de répéter que Santa María n'était pas

---

<sup>863</sup> *Ibidem*, p. 57.

<sup>864</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>865</sup> *Ibidem*.

Montevideo – qui précise que le fleuve de Lavanda, celui qui les habitants de cette ville appellent « mer », n'est pas la rivière qui coule devant Santa María<sup>866</sup>.

Cette nostalgie pousse Medina à trouver partout les traces de la ville, par erreur. Un soir il rencontre une prostituée qui lui rappelle quelqu'un de Santa María. Son besoin de croire est tellement fort qu'au milieu de la rencontre sexuelle une description de la ville le prend par assaut. Dans le texte, un paragraphe entre guillemets nous fait comprendre qu'il s'agit des pensées de Medina. Ces pensées commencent ainsi : « *Es fácil dibujar un mapa del lugar y un plano de Santa María, además de darle nombre* »<sup>867</sup>. Nul besoin de finir la transcription du paragraphe, les lecteurs d'Onetti peuvent reconnaître dans les pages de *Dejemos hablar al viento* ce passage de *Juntacadáveres* (1964) que nous avons analysé dans la deuxième partie de notre travail. Il s'agissait là d'un texte inséré dans les pages du roman, dont nous avons accordé la paternité à Brausen en raison du ton ressemblant à celui du démiurge et de la capacité de l'énonciateur de décider du paysage et des vies des habitants de la ville. Le texte inclus dans le roman qui nous occupe ne reproduit pas la totalité du texte de *Juntacadáveres*, il s'arrête à « *hay que aceptar lo que se odia, hay que acarrear gente, de no se sabe dónde, para que habiten, ensucien, conmuevan, sean felices y malgasten* ». À nouveau, le recours au palimpseste dans le contexte onettien nous guide (ou nous égare) dans la lecture d'un roman de la saga.

Nous n'allons pas jusqu'à affirmer que l'auteur nous raconte son vécu d'exilé mais il est évident qu'Onetti connaît cette soif de la patrie qui hante Medina, au point de l'envahir jusque dans ses moments d'intimité. Il dit à la fille : « *No digo que te acuerde, o que te parezcas. Digo que podrías parecerte a tu madre o tu hermana mayor; alguien, una mujer que yo conocí una vez allá lejos, en Santa María* »<sup>868</sup>. Finalement, la fille réfute sa présomption, elle ne connaît pas Santa María : « *ella no había estado nunca en la ciudad perdida; no ella, Victoria, ni madre o hermana posible* »<sup>869</sup>.

---

<sup>866</sup> Nous avons déjà commenté l'expression «  *río ancho como mar*  » employée pour faire référence au Rio de la Plata. Elle est employée par Mario Benedetti dans son poème *Sightseeing 1980*, Mario Benedetti, *Inventario: poesía completa (1950-1985)*, Madrid, Visor, 1990, p. 83. L'expression est employée aussi par Eduardo Galeano dans son récit *Las memorias del ex dragón*. Eduardo Galeano, *Nosotros decimos no: Crónicas (1963/1988)*, Madrid, Siglo XXI, 2010, p. 16.

<sup>867</sup> Juan Carlos Onetti, *Dejemos hablar al viento*, *op. cit.*, p. 63.

<sup>868</sup> *Ibidem*, p. 64.

<sup>869</sup> Juan Carlos Onetti, *Dejemos hablar al viento*, *op. cit.*, p. 66.

Cependant, la fille lui raconte qu'une amie à elle – mariée à un homme « merveilleux », avec qui, d'un commun accord, elle a décidé de ne pas avoir d'enfant, raison pour laquelle cette amie a eu recours à plusieurs avortements – lui a envoyé des cartes postales depuis cette ville. Cette anecdote d'une femme enceinte mariée à un « *tipo extraordinario que le lleva el desayuno a la cama los domingos y hace las compras y salsa para el asado y la lleva a casa y al trabajo en una motoneta, no te podés imaginar* »<sup>870</sup> ne serait qu'un détail à oublier dans l'intrigue du roman si ce n'était qu'il s'agit là d'un autre épisode de l'intratextualité onettienne. Nous le comprenons après avoir lu la description de ce couple et appris qu'ils ont signé « *una sucesión que al final sólo le dejó unos pesos locos y [...] el dinero del testamento le llegó sin pensarlo de una tía del esposo que ya te dije es como ninguno y fuera de serie* ». Cet homme « *fuera de serie* » n'est autre que le « *caballero* » et la fille amie de la prostituée est « *la virgen encinta que vino de Liliput* », du nom de la nouvelle publiée en 1956<sup>871</sup>. Medina est un personnage qui n'apparaît pas dans cette nouvelle, en revanche, les lecteurs d'Onetti peuvent aisément reconnaître les personnages. Le mari de la fille qui tombe enceinte et n'accouche jamais est une description fidèle de ce personnage séducteur et calculateur qui ne lésine pas sur ses efforts pour combler Herminia Fraga, la vieille dame sans famille à laquelle léguer son héritage.

L'intratextualité dans l'œuvre d'Onetti est un motif constant de son univers, comme nous l'avons déjà souligné. Néanmoins, dans le roman qui nous occupe, elle prend des proportions supérieures. Cette particularité a inspiré Fernando Aínsa pour affirmer : « *en Dejemos hablar al viento (1979), los sobreentendidos y los signos secretos, cuando no los guiños de complicidad al lector conocedor de su obra anterior, se multiplican. Onetti termina haciendo "literatura de su literatura"* »<sup>872</sup>.

Toutefois, nous percevons dans le choix de cette nouvelle en particulier, pour rapprocher un souvenir de la ville à Medina, un effet de ricochet intratextuel encore plus

---

<sup>870</sup> *Ibidem.*

<sup>871</sup> *Historia del caballero de la rosa y la virgen encinta que vino de Liliput* raconte un épisode de la vie de Santa María où un couple pittoresque s'installe dans la villa de Herminia Fraga, la riche héritière de la fortune de sa famille, pour s'occuper de la dame grabataire et ainsi hériter de sa fortune mirobolante. Finalement, Madame Fraga ne leur laisse que son chien et cinq-cents pesos, un montant très décevant par rapport à l'argent qu'ils espéraient.

<sup>872</sup> Fernando Aínsa, « En el astillero de la memoria » dans *Presencia de Juan Carlos Onetti, Homenaje en el Centenario de su nacimiento (1909-2009)*, Rose Corral (ed.), Mexico, El Colegio De México, 2012, p. 37.

important. En effet, *Historia del caballero de la rosa y la virgen encinta que vino de Liliput* est un récit de la saga Santa María, sa place dans l'univers intratextuel onettien n'est pas à prouver. Mais, c'est surtout le récit annonciateur de deux romans publiés plus tard : *El astillero* (1961) et *Juntacadáveres* (1964). Ainsi, dans les pages de la nouvelle pouvons-nous lire : « *cuando se inició la parálisis del astillero y los melancólicos empezamos a decir que ninguna locomotora correría por los rieles que habían hecho medio camino, un cuarto y un cuarto, entre El Rosario y Puerto Astillero* »<sup>873</sup>. Cette phrase glissée en parlant des lignes ferroviaires tendues entre les deux villages laisse prévoir l'arrêt total de l'activité du chantier, annonçant ainsi le retour de Larsen dans la ville pour prendre la gérance d'une entreprise en ruines.

Nous trouvons, également dans les pages d'*Historia del caballero de la rosa y la virgen encinta que vino de Liliput*, deux phrases qui annoncent le roman publié trois ans après *El astillero*. L'une d'elles affirme que : « *Los pobladores antiguos podíamos evocar entonces la remota y breve existencia del prostíbulo, los paseos que habían dado las mujeres los lunes* »<sup>874</sup>. L'autre phrase qui concerne le roman *Juntacadáveres* parle du « *desprecio que [los habitantes de Santa María] habían usado años atrás para medir los pasos, las detenciones y las vueltas de las dos o tres mujeres de la casita en la costa que jugaron a ir de compras en las tardes del lunes de algunos meses* »<sup>875</sup>. Ces références à deux œuvres postérieures dans les pages de la nouvelle nous éclairent sur la date de rédaction des deux romans, en même temps qu'elles nous confirment les déclarations d'Onetti sur son inspiration de créer une ville de fiction pour y situer l'histoire de Larsen. Étant donné qu'*Historia del caballero de la rosa y la virgen encinta que vino de Liliput* (1956) est le troisième récit situé dans une ville appelée Santa María, après *La vida breve* (1950) et *El álbum* (1953), nous apercevons dans ces pages l'annonce d'une future saga dans la saga, c'est-à-dire, l'histoire du proxénète *Juntacadáveres*<sup>876</sup>. On pourrait interpréter le choix d'insérer cette référence comme un désir de l'auteur d'embrasser toute son œuvre dans un seul roman. Cette interprétation sera justifiée par la suite de

---

<sup>873</sup> Voir Juan Carlos Onetti, *Historia del caballero de la rosa y la virgen encinta que vino de Liliput*, consulté en ligne, *op. cit.*

<sup>874</sup> *Ibidem.*

<sup>875</sup> *Ibidem.*

<sup>876</sup> Nous avons précédemment commenté la présence de Junta dans la diégèse de *La vida breve*.

*Dejemos hablar al viento*, où nous retrouverons le personnage qui rêvait de créer la maison close parfaite, décédé dans *El astillero*, publié dix-huit ans plus tôt.

Pour revenir sur la place de cet épisode dans la diégèse du roman qui nous occupe, nous pouvons affirmer que c'est un témoignage de la mesure de la nostalgie de cet homme qui cherche des Sanmariens, même là où il n'y en a pas. Or, cet épisode faisant partie du sixième chapitre de *Dejemos hablar al viento*, intitulé *Un viaje*, a été publié comme une micro-nouvelle sous le titre *Frenético y disimulando* dans la publication *Caravelle-Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, éditée à Toulouse, le premier trimestre de 1975.

De cette façon, la rencontre de Medina avec la prostituée nous renseigne aussi sur la chronologie de la rédaction du roman. Étant donné que la publication dans *Caravelle* s'est produite quatre ans avant la parution du roman et quelques mois avant qu'il décide de s'exiler en Espagne<sup>877</sup> – suivant la chronologie que nous avons exposée précédemment – nous pouvons supposer que cette première partie du roman, dont fait partie cet épisode, était déjà rédigée lorsque l'incapacité d'écrire dont parle Onetti, est survenue.

Le chapitre suivant s'intitule *Una pista* et il commence avec l'apparition intratextuelle de la nouvelle *El pozo* (1939) lorsque Medina se dit :

Hace un rato me estaba paseando por el taller del Mercado Viejo y se me ocurrió de golpe que lo veía por primera vez. Hay dos catres, sillas despatarradas y sin asiento, diarios tostados de sol, viejos de meses, clavados en la ventana en lugar de los vidrios.

Me paseaba con medio cuerpo desnudo, aburrido de estar tirado, desde mediodía, soplando el maldito calor que junta el techo y que ahora, siempre en las tardes, derrama adentro de la pieza. Caminaba con las manos atrás, oyendo golpear las zapatillas en las baldosas, oliéndome alternativamente cada una de las axilas. Movía la cabeza de un lado a otro, aspirando, y esto me hacía crecer, yo lo sentía, una mueca de asco en la cara. La barbilla, sin afeitarse, me rozaba los hombros<sup>878</sup>.

Cette référence explicite à *El pozo* trouvera un écho, dans la deuxième partie du roman, dans le chapitre intitulé *El camino II*. Ce chapitre est totalement déconnecté du reste de l'intrigue de *Dejemos hablar al viento*. On pourrait soupçonner une introduction tardive

<sup>877</sup> Voir « Frenético y disimulando » dans *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, Toulouse, volume 24, numéro 1, 1975, Numéro consacré à l'Uruguay, p. 79-81.

<sup>878</sup> Juan Carlos Onetti, *Dejemos hablar al viento*, op. cit., p. 67. « Hace un rato me estaba paseando por el cuarto y se me ocurrió de golpe que lo veía por primera vez. Hay dos catres, sillas despatarradas y sin asiento, diarios tostados de sol, viejos de meses, clavados en la ventana en lugar de los vidrios », incipit de Juan Carlos Onetti, *El pozo*, consulté en ligne, op. cit.

de ce récit dans le récit. Raconté à la troisième personne par un narrateur extradiégétique *El camino II* décrit un groupe de personnes qui avancent « *contentos, distraídos, casi sin dudar; tan inocentes, relajados o rígidos, hacia el pozo final, y la última palabra. Tan seguros, ordinarios, quietos, recitadores, imbéciles. El pozo les esperaba sin una verdadera esperanza o interés* »<sup>879</sup>. Il nous paraît évident que le puits de ce récit est une métaphore de la mort, sous la forme de la tombe qui attend tous les mortels. En revanche, le puits de *El pozo* peut être considéré comme une allégorie de la dépression et l'angoisse de laquelle il est possible de se sauver, comme Eladio Linacero, grâce à l'écriture. Cette vision d'un groupe de personnes qui avance ignorant leur mort nous rappelle des déclarations de l'auteur dans un entretien de d'Alfredo Barnechea, réalisé en 1973 :

Creo que soy una de las pocas personas que cree en la mortalidad. Eso influye mucho. Sé que todo va a acabar en fracaso. Yo mismo. Vos también [...]. Y no se trata de que ahora yo tenga 64 años y que pueda morirme esta noche. No. Es algo que he sentido desde la adolescencia. Así como se descubre que yo soy yo, así se descubre la muerte, se marcan sus linderos. Uno de los descubrimientos más terribles, el más terrible, que tuve de muchacho, fue que todas las personas que yo quería se iban a morir algún día. Eso me pareció absurdo, y de esa impresión no me he repuesto todavía. No me repondré nunca. En todas mis novelas está subyacente la idea del suicidio. Una vez me preguntaron esto que vos me acabas de preguntar, por qué había abandonado la idea del suicidio. Yo le dije que hiciera él primero la prueba, y después me contara. Quiero saber antes si es mejor que todo esto<sup>880</sup>.

Nous avons déjà commenté les sentiments de déracinement et de nostalgie vécus par Onetti. Dans ce sens *Dejemos hablar al viento* peut être considéré un livre de mise à nu des angoisses de l'écrivain, ici, la propre mort et celle des autres. Ce petit chapitre nous apporte une piste de lecture pour interpréter la noirceur du roman, au même titre que l'intratextualité. Il est vrai que le roman qui nous occupe est le texte onettien le plus truffé de références intratextuelles<sup>881</sup> et de palimpsestes, cette caractéristique a inspiré le spécialiste Djelal Kadir pour affirmer que :

<sup>879</sup> Juan Carlos Onetti, *Dejemos hablar al viento*, op. cit., p. 246.

<sup>880</sup> Alfredo Barnechea, *Peregrinos de la lengua: confesiones de los grandes autores latinoamericanos*, Madrid, Alfaguara, 1997, p. 208.

<sup>881</sup> D'autres références intratextuelles moins évidentes apparaissent dans ce roman, par exemple: « *Desde su tierra de nadie* », en référence à la nouvelle *Tierra de nadie* (1941) dans une rencontre entre Medina et sa maîtresse Juanina, Juan Carlos Onetti, *Dejemos hablar al viento*, op. cit., p. 130.

Así a los referentes de Onetti que tienen como objeto el topocosmos cerrado de su propia escritura (e. g., el viento de Santa Rosa, tan clara en la configuración del discurso textual de *La vida breve* y en la fundación de Santa María), se añade una dimensión más “literarófaga” que abarca, entre otros, a Giambattista Vico, al mismo Ezra Pound y a textos onettianos, como *El pozo*, que no figuran dentro de este mundo cerrado de Santa María<sup>882</sup>.

Nous avons déjà évoqué l’influence, dans *Dejemos hablar al viento*, de Vico et sa conception cyclique de l’histoire et celle d’Ezra Pound, auteur des vers de l’incipit du roman. *El pozo* se glisse entre les pages de *Dejemos hablar al viento* en y trouvant toute sa place car, même s’il ne fait pas partie de l’univers de Santa María, ce récit est fondateur du personnage onettien, comme nous l’avons affirmé dans la première partie de notre travail. Ce fragment nous permet de connaître l’état d’âme de Medina qui ressemblerait ainsi à celui de Linacero inquiet et blasé dans sa chambre minuscule.

Revenant sur la narration du roman, nous suivons Medina à la recherche d’autres Sanmariens. Il a compris que « *Existe un lugar, una cosa, un pensamiento que se llama Santa María para todos nosotros* »<sup>883</sup>. Cette piste à laquelle fait référence le titre du chapitre vient de la part de Quinteros qui lui parle d’un couple de Sanmariens évadés habitant Lavanda depuis de longues années. Ce couple habite le quartier Palermo de Lavanda, dans leur maison ils ont de vieilles photographies de Santa María dont une de « *la inconfundible catedral de Santa María* »<sup>884</sup>. Medina affirme qu’ils viennent de la Colonia de suizos proche de Santa María :

[...] habían estado en Santa María, no salieron de la Colonia desde el día en que su diminuto, imposible y respetuoso *Mayflower* los trajo desde Europa. No salieron de la Colonia (si eso significa salir) aparte de los domingos en que la volanta<sup>885</sup> primero alquilada y después propia los llevaba a la misa en la ciudad. Lo cual me preocupó por primera vez: ¿por qué, católicos, habían huido de su Suiza alemana y protestante?<sup>886</sup>

---

<sup>882</sup> Djelal Kadir, « Susurros de Ezra Pound en *Dejemos hablar al viento* », dans Juan Carlos Onetti, Hugo J. Verani (coord.), *op. cit.*, p. 371-377, p. 374.

<sup>883</sup> Juan Carlos Onetti, *Dejemos hablar al viento*, *op. cit.*, p. 151.

<sup>884</sup> Les lecteurs d’Onetti ignoraient que l’église avait été cathédrale à une époque. Juan Carlos Onetti, *Dejemos hablar al viento*, *op. cit.*, p. 158.

<sup>885</sup> Une *volanta* est une voiture à traction animale dont l’arrière est muni d’une capote généralement fixe, plus grand et plus luxueux que le *sulky*, la *volanta* dispose, par rapport à ce dernier, de plus d’espace pour les passagers.

<sup>886</sup> Juan Carlos Onetti, *Dejemos hablar al viento*, *op. cit.*, p. 158.

Cette référence aux habitants de la Colonia de Suizos arrivés dans la région de Santa María à bord d'un bateau appelé *Mayflower* est une variante de la description des origines du personnage Augusto Goerdel, dans *La muerte y la niña* (1973). Dans cette nouvelle le narrateur affirme que « *Augusto Goerdel había sido engendrado en la Colonia suiza o ya venía dentro del vientre de la madre durante el largo viaje de nuestra bamboleante Flor de Mayo* »<sup>887</sup>. Onetti reprend cette référence au vaisseau mythique dans lequel voyageaient, en 1620, les pionniers de la colonisation des États-Unis, pour attribuer un passé aux habitants de la Colonia. Cependant, les puritains ayant entrepris ce voyage n'étaient pas Suisses mais Anglais. Medina remarque aussi l'incohérence entre les origines et la foi des habitants de la Colonia. Ce paradoxe avait déjà été dévoilé dans les pages de *La muerte y la niña* lorsque le curé Bergner affirmait : « *Yo sé que la Colonia es católica* »<sup>888</sup>.

Medina continue son entretien avec les deux vieillards qui affirment qu'ils ont quitté la ville parce que « *Ya no se podía vivir* »<sup>889</sup>. Cette rencontre avec ce couple est significative à nos yeux, car il pourrait s'agir du seul exemple d'amour éternel de toute la saga :

[...] y ahora se siguen queriendo, y casi digo adoración, mediante la única manera admisible a los ochenta años de edad, sesenta y cinco o sesenta de vida en común, mediante la ironía, la broma, la burla; la ineludible ternura [...]. Sin necesidad de tocarse, felices en la seguridad de que no, ya no, necesitaban unir los cuerpos para defender lo sagrado de cualquier intento de intromisión, seguros de que el tiempo, la fe y el Dios a quien rezaban habían erigido –y no gratuitamente– una valla que apartaba el secreto de la inmundicia. Casi inmóviles, inescrutables y al parecer para siempre. [...] se querían desde los catorce años por encima o por debajo de todas las palabras conocidas y de todas las palabras que un genio o un imbécil tartamudo pudiera componer para expresar lo indecible, para empequeñecer y manchar aquella pureza de sesenta y cinco años<sup>890</sup>.

---

<sup>887</sup> Le *Mayflower* (ou *Flor de mayo*) fut un vaisseau marchand qui partit de Plymouth, en Angleterre, en 1620, transportant une centaine de dissidents religieux anglais, connus aussi comme « puritains », à l'origine de la fondation de la colonie de Plymouth, dans le Massachusetts aux États-Unis. Ce voyage est iconique de la colonisation de l'Amérique du nord, ces premiers dissidents à la recherche d'un lieu pour pratiquer librement leur religion sont considérés comme les pères fondateurs du pays. Juan Carlos Onetti, *La muerte y la niña*, *op. cit.*, p. 20.

<sup>888</sup> *Ibidem*, p. 58.

<sup>889</sup> Juan Carlos Onetti, *Dejemos hablar al viento*, *op. cit.*, p. 158.

<sup>890</sup> *Ibidem*, p. 158 et 159.

Medina comprend vite que ce couple n'est pas du tout intéressé par un retour à Santa María : « *No tenían nada que ver conmigo, con los supuestos nosotros, malditos, rebeldes, ansiosos del retorno* »<sup>891</sup>. Ils sont heureux éloignés de la ville qu'ils ont quittée il y a longtemps. Medina, au contraire, veut y revenir car il a compris que son état de révolte, celui qui l'a poussé à quitter Santa María est désormais révolu : « *Había concluido, quien sabe en qué exacto momento inubicable, el absurdo adolescente de la dicha animal y la rebelión. El no a Santa María, a Brausen, al masoquismo de las impuestas responsabilidades* »<sup>892</sup>.

### 3.1.2.1 Les livres sacrés retrouvés à Lavanda

Un soir, Medina et sa maîtresse Olga cherchent un hôtel pour passer la nuit. Dans le taxi, Olga suggère d'aller à un établissement qu'elle connaît : « *–Decile al chofer que vamos a lo de Carreño. Decile que sos amigo de Carreño. Larsen* ». Medina reconnaît ce nom : « *Vacilé y tuve miedo. Pensé que estaba loca, un poco, pero que con eso bastaba* ». Le chauffeur du taxi connaît le lieu : « *–Carreño – se alegró el chofer, memorioso, casi amigo* »<sup>893</sup>. Si Carreño est Larsen, cela veut dire qu'il est à Lavanda, ce qui est impossible parce que Larsen est décédé à El Rosario dans une époque imprécise mais antérieure à ce moment de la vie de Medina.

À la réception de l'hôtel « *Carreño House* », un réceptionniste lui donne la clé de la chambre quatorze. Un malentendu se produit et Olga part dans la chambre seize. Après avoir reçu les excuses du personnel de l'hôtel pour la confusion Medina attend son arrivée, allongé sur le lit, et pense :

Carreño, quienquiera que fuese, era inocente de que sus empleados hubieran confundido catorce con dieciséis. Pero yo había dicho “amigo de Carreño”. Y desde la infancia. De modo que tenía que darle tiempo a nuestra amistad. De modo que me distraje investigando un viejo y débil motivo de odio, el recuerdo de una jugada sucia que él me había hecho en el pasado verosímil y remoto, cuando nos perdíamos cautelosos en el anochecer de granjas que rodeaban una ciudad para robar fruta verde [...]

<sup>891</sup> *Ibidem*, p. 158.

<sup>892</sup> Juan Carlos Onetti, *Dejemos hablar al viento*, op. cit., p. 145.

<sup>893</sup> *Ibidem*, p. 163.

y se me ocurrió [...] que mi pequeño odio por Carreño, el único y desconocido amigo de verdad que me concedió la vida, podía basarse en lo que trató de explicarme un tal Marx Brothers en Santa María<sup>894</sup>.

Ces méditations sur un supposé ami d'enfance peuvent porter à confusion le lecteur. Tout indique que Medina a affirmé être ami du propriétaire de l'hôtel mais il ne le connaît pas, ces souvenirs d'enfance sont donc le fruit de son imagination. Fatigué d'attendre Olga, égarée dans les méandres de l'hôtel, Medina s'impatiente : « *Me senté en la media luz de la cama y acepté que mi repulsa por Carreñito, nunca manifestada en la infancia, nacía del simple hecho de que él hubiera conseguido cinco millones para pagar la coima que lo autorizaba a explotar la casa generosa de la calle Iglesias* »<sup>895</sup>. À l'instant, ces pensées prennent une nouvelle tournure pour connaisseurs de la saga. Un doute raisonnable s'installe sur le concept de « *casa generosa* », nourri par la référence à une adresse que Medina cite, inconnue pour les lecteurs. Pourtant, le mot « *coima* » présente une valeur référentielle plus marquée : il rappelle aux lecteurs d'Onetti une conversation entre Díaz Grey et Larsen sur l'argent que la Tora – l'autre proxénète pressentie par le pharmacien Barthé pour gérer la maison close de Santa María – serait prête à offrir à Barthé pour s'emparer de l'affaire<sup>896</sup>. Finalement, Larsen a obtenu le contrôle de la maison close et s'est engagé à payer cinq-cents pesos par mois au pharmacien. En songeant ainsi, Medina entend quelqu'un frapper à la porte de sa chambre et ouvrir : « *un hombre con sombrero, con un agradable olor salvaje a tierra húmeda, a espacios remotos, un desconocido* ». Nous transcrivons le dialogue qui s'en suit :

–Salú, comisario –y entró lento y balanceándose, flaco, bajo, inconfundible y domado en apariencia.  
Empecé a reconocerlo cuando caminó hasta el espejo para tirar suavemente de las alas de la mariposa negra que usaba como corbata.  
Yo estaba un poco borracho y aquel hombre había muerto años atrás  
–¿Larsen...? Larsen –murmuré, con voz de funeral.  
–¿Por qué no me llama Juntacadáveres? Junta. Carreño<sup>897</sup>. Viniendo de usted no me ofende. –Hablaba con una burla suave y lejana. Removió apenas el silencio con un resoplido.

<sup>894</sup> Nous rappelons qu'Onetti rédigeait une chronique signée Grucho Marx dans les pages de *Marcha*. *Ibidem*, p. 164 et 165.

<sup>895</sup> *Ibidem*, p. 165.

<sup>896</sup> « *la Tora no quiso pagarle la coima* », Juan Carlos Onetti, *Juntacadáveres*, *op. cit.*, p. 55.

<sup>897</sup> Le nom que Larsen porte à présent se rapproche de « *carroña* », une description de son état.

Lo vi manotear los gusanos que le resbalaban de nariz y boca, distraído y resignado. Cuando había varios viboreando en el parquet adelantaba un zapato y los hacía morir con un ruido de suspiro corto repetido.

–Perdone –decía–, es la enfermedad No quería molestarlo. La confusión de cuartos un poco la ayudé yo y el resto mala suerte. En el fondo estoy en deuda y me gusta pagar diciéndoselo.

–¿En deuda conmigo? Pasaron tantos años... no comprendo

–Sí no se acuerda es que no se dio cuenta. Y así la deuda se hace mayor y tengo que pagar más. Piense: usted era comisario y yo un pobre cafishio<sup>898</sup> fracasado, que es el peor fracaso que puede sufrir un hombre en este mundo. Santa María. Y en todos los encuentros que tuvimos usted nunca, ni siquiera, me tuteó.

–Debe ser cierto, yo no tuve esa costumbre.

–Sí, usted era distinto. Casi que nos tratamos de igual a igual. Como ahora<sup>899</sup>.

La surprise s'empare de Medina pour laisser place à une curiosité naturelle, vu les circonstances. En se rappelant que cet homme est décédé, il garde ses idées claires malgré cette apparition fantomatique. Larsen est mort et il réapparaît avec une « *enfermedad* » – un euphémisme pour la putréfaction qui le ronge – ce qui nous laisse penser qu'il ignore sa mort, les vers l'envahissent et lui, stoïquement, s'en défait. Larsen confirme être le propriétaire des lieux en affirmant qu'il est à l'origine de la confusion des chambres qui a laissé Medina seul pendant un certain temps, accessible pour le rencontrer. Il parle d'une dette morale qui remonterait à l'époque où Larsen habitait Santa María. En revanche, Medina n'était pas commissaire à ce moment, rappelons que dans *Juntacadáveres* il était « *Jefe de Destacamento* » et dans *El astillero*, « *sub comisario* ». Il s'agit, peut-être, d'une imprécision flatteuse de Larsen envers cet homme qu'il traite d'égal à égal à présent. Par ailleurs, nous soulignons l'importance du vouvoiement pour les personnages onettiens car, dans la nouvelle *Para una tumba sin nombre* (1959), nous pouvons lire les remerciements de Jorge Malabia envers Díaz Grey : « *Además tengo que darle las gracias por no tutearme* »<sup>900</sup>.

Medina s'inquiète pour Olga, la femme arrivée dans l'hôtel avec lui et s'interroge : « *Y qué podía querer de mí este resucitado...* »<sup>901</sup>. Comme s'il entendait ses pensées, Larsen lui répond :

<sup>898</sup> Mot d'argot employé au Río de la Plata pour proxénète.

<sup>899</sup> Juan Carlos Onetti, *Dejemos hablar al viento*, op. cit., p. 170 et 171.

<sup>900</sup> Juan Carlos Onetti, *Para una tumba sin nombre* dans *Novelas cortas*, op. cit., p. 91.

<sup>901</sup> Juan Carlos Onetti, *Dejemos hablar al viento*, op. cit., p. 171.

–No se preocupe, la muchacha viene enseguida. En cuanto llame por teléfono. Supe que usted anduvo otra noche por aquí. Con otra mujer. Entonces no quise molestarlo porque yo no tenía lo que le voy a mostrar ahora. ¿Por qué disparó de Santa María?

–Porque estaba harto, porque me asfixiaba, porque odiaba a Brausen.

–Y anda por Lavanda, me dijeron, locos de ganas de volver.

–Sí, ahora extraño. Yo nací allá.

–Y a mí Brausen me echó de mala manera. Eso dicen. Pero yo estoy igual en cualquier lado del planeta. Ahora vivo aquí y tengo mi casa. Y con espejos falsos en cada habitación. También con micros. Pero ya me aburrí<sup>902</sup>.

Sans vantardise, Larsen réaffirme son pouvoir en assurant qu'il peut écourter l'attente de Medina avec un simple appel et, de plus, lui confie qu'il l'a naguère surveillé, dans l'hôtel et dans la ville. Nous voyons que Larsen, à défaut d'une maison close parfaite, a pu construire un hôtel de rendez-vous parfait. Finalement, il annonce la raison de sa venue tout en demandant au préalable les motivations de Medina pour fuir Santa María. La figure de Brausen apparaît dans la conversation, et tout de suite la nostalgie, les envies de l'évadé de revenir dans la ville qui l'a vu naître. La réponse de Larsen confirme notre soupçon de son ignorance d'être un revenant : il affirme avoir été chassé de la ville par Brausen, et non être décédé de pneumonie dans un hôpital d'*El Rosario*<sup>903</sup>. Sa vantardise, Larsen la réserve pour revendiquer qu'il a trouvé sa place – même s'il peut s'accommoder dans n'importe quelle partie de la planète – et qu'il a même la possibilité de s'ennuyer de voir les activités des couples dans son hôtel. En dépit de son état de dégradation, Larsen s'en sort victorieux des contrariétés de la vie. Ensuite, il confie une révélation à Medina : « *Usted puede ir a Santa María cuando quiera. Y sin que nada le cueste, sin viaje siquiera* »<sup>904</sup>. Comme une sorte de cadeau de remerciement au policier qui ne lui a pas manqué le respect, Larsen lui dévoile un secret précieux pour un Sanmarien :

Escuche: yo nunca gasto pólvora en chimangos, así que nunca compré ni uno de esos que los muertos de frío de por allá llaman los libros sagrados, ni tampoco los leí. Yo no puedo hacerlo, pero usted sí. Quiero decir, la prueba que le propongo. Porque yo me eduqué en la universidad de la calle y usted es hombre de lecturas. Fíjese: un amigo me habló de esos

<sup>902</sup> *Ibidem*.

<sup>903</sup> Voir le dernier chapitre d'*El astillero* (1961).

<sup>904</sup> *Ibidem*, p. 172.

libros en el Centro de Residentes. Y, discutiendo, me mostró un pedazo. Espere<sup>905</sup>.

Les livres sacrés dont parle Larsen sont une référence aux récits originaux que nous avons exposés dans notre typologie des mondes de fiction, dans la première partie de notre travail. Ces récits fondateurs narrent une cosmologie, accordent le pouvoir de créer un monde à une entité divinisée et développent parfois un panthéon de dieux. Ils sont considérés comme sacrés par un peuple qui les honore comme textes unificateurs d'une civilisation ou d'une culture. Ces livres sont parfois divulgués, pour déployer les croyances religieuses d'une civilisation, ou au contraire, gardés secrets et contrôlés par des initiés qui transmettent leur interprétation au peuple.

Cette référence aux « *libros sagrados* » nous rappelle les manuscrits rédigés par Melquíades, le personnage du roman *Cien años de soledad* (1967)<sup>906</sup>. Ces manuscrits écrits en sanskrit – une écriture sacrée –, ont été rédigés par ce personnage qui revient chaque année sur Macondo. Ils sont conservés précieusement par la famille Buendía qui tente, de génération en génération, de les déchiffrer. Melquíades est une sorte de prophète tzigane qui meurt et revient à Macondo, comme Larsen revient d'entre les morts pour offrir à Medina ce que certains considèrent sacré. En revanche, la façon comme Larsen a obtenu ce bout de papier nous parle d'un échange qui cherchait plus à démonter un point de vue. En effet, le terme employé pour parler des circonstances est « *discutiendo* », c'est-à-dire que l'apparition de ce texte est venue clore une confrontation verbale, rien de secret donc, ni d'initiatique, dans ce geste.

En parlant avec dédain des livres sacrés, Larsen se pose dans la figure de l'iconoclaste ou du sceptique. Toutefois, il propose à Medina de faire un essai pour prouver la véracité du texte : « *hacer la prueba que le propongo* ». Il se sait incapable d'accomplir ce voyage mais considère que Medina est la personne indiquée, en raison de sa qualité d'homme cultivé. Ceci nous met sur la piste d'un voyage littéraire donc seulement possible par le biais de la fiction.

La référence au « *Centro de Residentes* », sous-entendu « *Centro de Sanmarianos residentes en Lavanda* » avait été annoncée par Onetti dans l'entretien de 1974 avec

---

<sup>905</sup> *Ibidem*.

<sup>906</sup> Voir Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, *op. cit.*

Jorge Ruffinelli : « *Hay un Club de Residentes de Santa María, como hay otros dieciocho, uno de cada departamento [...]. Esta búsqueda absurda puede dar interés a la primera parte por la cantidad de personajes que van apareciendo, o por la cantidad de errores que comete el tipo [Medina]* »<sup>907</sup>. Ces clubs ou centres de résidents sont des associations à but non lucratif fondées dans la capitale de l'Uruguay pour accueillir, secourir et offrir un espace d'habitation ou de réunion à des habitants de la ville originaires des dix-huit départements hors de Montevideo. Véritables pôles d'attraction pour les habitants de la capitale uruguayenne faisant partie de la migration interne du pays<sup>908</sup>, les premiers centres ont été fondés à Montevideo dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle et leur activité continue jusqu'à présent<sup>909</sup>. Nous soulignons que, avec cette référence aux « *otros dieciocho, uno de cada departamento* » Onetti évoque ouvertement Montevideo comme inspiration pour la ville appelée Lavanda dans *Dejemos hablar al viento*. Ceci contredit les affirmations, apparues dans *Juntacadáveres* ou *Para una tumba sin nombre*, où Buenos Aires est la capitale du pays dont Santa María fait partie.

Toujours dans la chambre de l'hôtel de rendez-vous, Larsen fouille dans son portefeuille pour sortir un bout de papier « *maltrecho y doblado* » qu'il a obtenu des mains d'un autre Sanmarien et le tend à Medina en disant : « *Léalo usted* »<sup>910</sup>. Le texte apparaît dans les pages du roman avec une typographie plus petite :

Además del médico, Díaz Grey, y de la mujer, tenía ya la ciudad donde ambos vivían. Tenía ahora la ciudad de provincia sobre cuya plaza principal daban las dos ventanas del consultorio de Díaz Grey. Estuve sonriendo, asombrado y agradecido por que fuera tan fácil distinguir una nueva Santa María en la noche de primavera. La ciudad con su declive y su río, el hotel flamante y, en las calles, los hombres de cara tostada que cambian, sin espontaneidad, bromas y sonrisas<sup>911</sup>.

Dans ce texte, les lecteurs d'Onetti reconnaissent ce qui se rapproche le plus d'un texte fondateur de la ville de fiction qui nous occupe car, avec quelques changements,

---

<sup>907</sup> Jorge Ruffinelli « Jorge Ruffinelli 1971-1974 » dans Juan Carlos Onetti, Hortensia Campanella (ed.), *Cuentos. Artículos. Miscelánea, op. cit.*, p. 994 et 995.

<sup>908</sup> Celle-ci est composée d'étudiants, à cause de l'implantation des centres d'étude publiques dans la capitale du pays (Universités et Écoles) et de la migration économique, l'autre source importante de la croissance démographique de Montevideo.

<sup>909</sup> Pour n'en citer que deux exemples, celui des résidents du département de Soriano a été fondé en 1910 et celui des résidents du département de Salto en 1943.

<sup>910</sup> Juan Carlos Onetti, *Dejemos hablar al viento, op. cit.*, p 172.

<sup>911</sup> *Ibidem*.

ces lignes transcrivent les pensées de Juan María Brausen, lorsqu'il écrit son scénario pour un film jamais tourné. Pour reprendre les termes d'Hugo Verani, ce texte est : « *el acta de fundación de Santa María* »<sup>912</sup>. En effet, ce texte de *Dejemos hablar al viento* reprend celui de *La vida breve*, presque à l'identique. Comparé aux paragraphes que nous avons transcrits dans la deuxième partie de notre travail, nous nous apercevons que le fragment manquant fait référence à la femme dans le cabinet de Díaz Grey, rapporte les indications de Julio Stein sur la qualité du scénario qu'il attend de Brausen et décrit les gestes du démiurge dans sa chambre de Buenos Aires : « *Sigilosamente, lento, salí de la cama y apagué la luz, fui caminando a tientas hasta llegar al balcón y palpar las maderas de la celosía, corrida hasta la mitad...* ».

Medina rend le bout de papier à Larsen, qui le refuse. Auparavant il lui avait dit que ce papier lui était destiné, Larsen le lui rappelle : « *No –dijo–, es para usted* »<sup>913</sup>, et ajoute, pour confirmer l'appréciation que Medina a pu se faire sur ces lignes : « *Brausen. Se estiró como para dormir la siesta y estuvo inventando Santa María y todas las historias. Está claro* »<sup>914</sup>. Nous soulignons que le passage faisant référence à Brausen sur un lit n'apparaît pas dans *Dejemos hablar al viento*, pourtant, Larsen sait que le démiurge était allongé au moment de rêver de Santa María, du médecin et de la rivière.

Medina est sceptique : « *Pero yo estuve allí. Usted también* ». Pour ce Sanmarien, croire que le démiurge auquel il doit sa vie n'est qu'un homme ayant rêvé d'une ville un jour, n'est pas concevable. Pour Larsen, au contraire, ce texte est la chronique de la création de Santa María, c'est une évidence. Face à ce refus de Medina, Larsen insiste : « *Está escrito, nada más. Pruebas no hay. Así que le repito; haga lo mismo. Tírese en la cama, invente usted también. Fabríquese la Santa María que más le guste, mienta, sueñe personas y cosas, sucedidos* »<sup>915</sup>. Il est venu offrir cette information à Medina pour le rendre conscient de sa condition et, selon Verani, le rendre ainsi libre de choisir son salut : « *El párrafo de Juntacadáveres que transcribe, la reflexión sobre la creación de Santa María, recuerda, precisamente, que Brausen ha inventado un territorio*

---

<sup>912</sup> Hugo Verani, « Onetti y el palimpsesto de la memoria » dans *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 agosto 1986*, volumen II, Berlin, Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, p. 725-732, p. 725.

<sup>913</sup> Juan Carlos Onetti, *Dejemos hablar al viento*, op. cit., p 172.

<sup>914</sup> *Ibidem*, p. 173.

<sup>915</sup> *Ibidem*.

de su propiedad y que escribir es un posible camino de salvación »<sup>916</sup>. Par ailleurs, selon le critique Djelal Kadir :

A partir de la textualización original (momento del Génesis para los que creen en la Palabra de San Juan o para los que consideran el cosmos como un libro), la escritura es rito de invocación y todo rito es por definición infinitamente repetible, reiterable, devolutivo; sus actuantes y hechos son perpetuamente revivificables. Basta el aliento del autor, del lector, la *potentia textorum* y el soplar del viento<sup>917</sup>.

L'écriture serait donc le geste thaumaturgique par excellence et l'invocation d'un texte considéré sacré par un rituel de la lecture, c'est-à-dire par l'exhalation du lecteur en prononçant les mots contenus par ce texte, un geste créateur.

Le roman ne raconte pas l'impression que cette rencontre laisse dans l'esprit de Medina. Olga, sa maîtresse, est arrivée sans s'apercevoir de la présence de Larsen, pourtant assis au milieu de la chambre. Le propriétaire de l'hôtel de rendez-vous « Carreño House » lance à Medina un dernier conseil : « *Piénselo [...]. Para usted es fácil* ». Medina raccompagne Larsen : « *Me levanté para acompañarlo y a pesar de los gusanos no me dio asco apretarle el frío de la mano* »<sup>918</sup>.

La relation qui unit ces deux personnages est une preuve de la capacité du protagoniste onettien à manifester un sentiment d'amitié envers un autre, à condition que les deux hommes soient connaisseurs des angoisses de l'autre, comme nous l'avons évoqué dans la première partie de notre travail. Tout éloigne ces hommes, certes, mais leur relation a eu le temps, dans la diégèse de la saga, de se consolider et de transcender les clivages qui les séparent. Avant de continuer notre recherche des mécanismes de destruction de la ville imaginaire qui nous occupe, nous allons retracer la figure de Larsen, ce personnage qui a inspiré Onetti pour la création de Santa María<sup>919</sup> et sa relation avec Medina.

Larsen décrit Medina comme quelqu'un de « *casi humano* » dans *El astillero*, lorsqu'il l'appelle pour avoir des renseignements d'un employé du chantier disparu avec de

---

<sup>916</sup> Hugo Verani, « Onetti y el palimpsesto de la memoria », *op. cit.*, p. 725.

<sup>917</sup> Djelal Kadir, « Susurros de Ezra Pound en *Dejemos hablar al viento* », *op. cit.*, p. 376.

<sup>918</sup> Juan Carlos Onetti, *Dejemos hablar al viento*, *op. cit.*, p. 173.

<sup>919</sup> Nous rappelons les déclarations de l'auteur dans l'entretien avec Emir Rodríguez Monegal cité supra.

l'argent<sup>920</sup>. Au cours de cet appel Medina affirme : « *Me alegra mucho que haya llamado; piense en la vieja amistad y venga a verme* »<sup>921</sup>. Le rendez-vous se produit plus tard, le même jour, et Medina réaffirme : « *Es cierto que tenía muchas ganas de hablar con usted* ». Ensuite, un paragraphe entre guillemets expose au lecteur les pensées d'un des deux participants à ce dialogue, sans préciser qui : « *“Qué juego habrás inventado, para deslumbrarme, para que yo no olvide nada de lo que nos separa”* »<sup>922</sup>. Tout ce qui les sépare est le rôle que chacun a dû jouer dans la trame de *Juntacadáveres*, une inconnue pour les lecteurs d'*El astillero*, publié trois ans plus tôt mais chronologiquement postérieur. Medina fait un bref rappel des faits : « *Nunca tuve tampoco nada contra usted. Cuando el Gobernador dijo basta, tuvimos que cumplir órdenes. Parece que hiciera un siglo [...] si puedo hacerle algún favor...* »<sup>923</sup>. Finalement, le sous-commissaire emmène Larsen à voir le cadavre de l'employé noyé, comme un geste envers cet homme abattu qu'est devenu l'ancien proxénète, désormais gérant du chantier Petrus de Puerto Astillero. Après quoi, Medina part « *salió por la puerta, sin despedirse, sin volver la cara* »<sup>924</sup>. Ces détails décrivent les conditions de la dernière rencontre des deux hommes – Larsen meurt quelques jours après, dans *El astillero* – avant l'apparition de Larsen-Carreño dans la chambre de son hôtel.

Pourquoi Onetti accorde-t-il à ce personnage malhonnête et avili le droit de retrouver le récit fondateur de Santa María ? Probablement, parce que, comme Onetti l'avait manifesté dans l'entretien avec Emir Rodríguez Monegal déjà cité, Larsen était au début de son inspiration pour construire la ville de fiction. Il est possible aussi que l'auteur réservât pour cet escroc mal-aimé une sympathie. Dans un entretien avec María Esther Gilio, Onetti déclarait ainsi son affection pour Junta Larsen :

---

<sup>920</sup> L'employé s'appelle Gálvez et son cadavre sera plus tard découvert noyé, probablement suicidé. Juan Carlos Onetti, *El astillero*, *op. cit.*, p. 208.

<sup>921</sup> Nous rappelons que les deux hommes se sont rencontrés dans la trame de *Juntacadáveres*, publié trois ans plus tard, mais situé diégétiquement cinq ans auparavant. *Ibidem*, p. 209.

<sup>922</sup> Nous pouvons supposer qu'il s'agit des pensées de Larsen mais le contexte ambigu nous laisse suspecter les pensées de Medina également. En tous cas, la méfiance est présente dans cette conversation, malgré la complicité des participants. *Ibidem*, p. 210.

<sup>923</sup> Cette référence au Gouverneur apparaissait déjà dans *La vida breve*, les lecteurs n'auront que cette évocation pour comprendre la portée de ces mots, qui sera totalement dévoilée dans *Juntacadáveres* (1964). *Ibidem*, p. 211.

<sup>924</sup> *Ibidem*, p. 214.

Juntacadáveres, alias Larsen, que ha sido tan calumniado; que fue para tanta gente el símbolo del mundo perverso, de la degeneración, de la inmundicia, es, y eso se desprende de los libros que le he dedicado..., no llegaba a santo, naturalmente, pero sí llegaba a ser un artista. Era un hombre que sufría por su arte. Su arte era obtener una forma de la prostitución perfecta. Y él se sacrificó por eso. Creo que murió tal vez por eso. En fin, esta historia está mejor contada por un escritor llamado Onetti en *Juntacadáveres*, página no me acuerdo<sup>925</sup>.

Une sympathie avec des traits d'admiration pour ce personnage inspiré et sensible, selon Onetti. Cependant, c'est dans *El astillero* que les lecteurs peuvent apercevoir une facette de Larsen plus humaine que dans *Juntacadáveres*. L'ancien proxénète y est à bout de souffle. Peut-être sait-il que sa fin approche ou, simplement, il se demande comment aurait pu être sa vie s'il avait fait d'autres choix :

Todo pudo haber sido distinto si yo hubiera sido, cinco años atrás, un hombre que acostumbrara recorrer por las tardes los barrios viejos de Santa María. Para nada, por el gusto de visitar estas calles solitarias y acercarme a la noche que se va formando en la altura de la Plaza Nueva, sin apuro por llegar, despreocupado de trabajos y miserias, pensando, al principio por capricho y después por amistad, en la vida de la gente muerta que vivió en estas casas con escalones de mármol y portones de hierro. Es posible<sup>926</sup>.

L'introduction du modalisateur logique « si » nous évoque une version uchronique de la vie de Junta Larsen, une vie paisible où il serait capable d'éprouver des sentiments d'amitié envers des inconnus. Il sait que ce n'est pas la vie que son créateur a décidé pour lui, pourtant, loin de lui le fatalisme, il revient avec ses vers pour rencontrer Medina dans son hôtel et nous prouver qu'il est immortel. Si immortel est un mot trop vaste, nous pouvons au moins accorder à Larsen l'adjectif de perdurable. En 1970, Onetti retraçait ainsi le parcours de ce personnage louvoyant tout au long de son œuvre :

Rememorando al Larsen de las primeras obras, hay que verlo como un personaje totalmente cursi, un pobre desgraciado, un pobre diablo. Por el ejercicio de la voluntad, que el tipo ejerce o contra la que surge, se va espiritualizando. Es decir: en esos años en que el tipo se pasa llevando los libros de contabilidad del *Astillero* es para esconder que es, que ha sido, un cafisho, un explotador de mujeres, toda su vida. Bueno, todo eso es

---

<sup>925</sup> María Esther Gilio, *Estas acá para crearme*, op. cit., p. 17.

<sup>926</sup> Juan Carlos Onetti, *El astillero*, op. cit., p. 207.

para mí, al menos. No sé qué puede pensar el lector, o un crítico. Creo que es al crítico al que le toca en realidad discutir el personaje desde el punto de vista del espiritualismo, o aún del misticismo<sup>927</sup>.

Dans l'évolution de Larsen, le spécialiste Reyes E. Flores voit une sorte d'émancipation du personnage initial qui « *adquiere la voluntad de ser y de asumir su propio destino, y que su perseverancia en esa empresa lo va enaltecendo, lo va sublimando* »<sup>928</sup>. En effet, Flores analyse à Larsen depuis une optique existentialiste lorsqu'il évoque le philosophe Jean-Paul Sartre affirmant que « *l'homme est fondamentalement désir d'être* »<sup>929</sup>. Pour Flores, Larsen « *está dotado de esa voluntad de ser que lo habrá de caracterizar a lo largo de su vida: es en la satisfacción del orgullo que le proporcionaba el obtener lo que quería de las mujeres donde se ve expresada esa voluntad por primera vez* »<sup>930</sup>. Cette analyse se voit confortée par les affirmations du narrateur de *Juntacadáveres* lorsqu'il dit :

[...] al principio; nada más que decisiones caprichosas en esquinas de suburbios, gratuitas crueldades en los reservados para familias de los bares, un frenético desprecio por las confesiones de los amigos. Nada más que eso y la debilidad, la angustia de saberse distinto a los demás, la extraña vergüenza de mentir, de imitar opiniones y frases para ser tolerado, sin la convicción necesaria para aceptar la soledad. Mantenido alerta por la intuición de que su destino, aquella forma de ser, que ansiaba y en la que creía vagamente, no podía cumplirse en la soledad<sup>931</sup>.

Incontestablement, Larsen possède un système de valeurs à lui, et méprise le mode de vie des autres. Selon Flores, depuis longtemps Larsen « *consideraba desde su propia perspectiva la forma de vida del hombre común, que no solo juzgaba errónea, sino absurda [...] en su fuero interno se revelaba contra esa forma de vida, puesto que ya entonces tenía "la voluntad de no entregarse, de no aceptar el mundo extravagante que los otros poblaban y defendían"* »<sup>932</sup>. Cette volonté est, dans l'analyse de Flores, ce qui rend possible la spiritualisation de Larsen. Nous y percevons également – malgré le fait que le

---

<sup>927</sup> Emir Rodríguez Monegal, « Conversación con Juan Carlos Onetti », *op. cit.*

<sup>928</sup> Reyes E. Flores, *Onetti: tres personajes y un autor*, Madrid, Verbum, 2003, p. 96.

<sup>929</sup> Voir Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, 1949.

<sup>930</sup> Reyes E. Flores, *Onetti: tres personajes y un autor*, *op. cit.*, p. 97.

<sup>931</sup> Juan Carlos Onetti, *Juntacadáveres*, *op. cit.*, p. 136.

<sup>932</sup> Reyes E. Flores, *Onetti: tres personajes y un autor*, *op. cit.*, p. 98, citant Juan Carlos Onetti, *Juntacadáveres*, *op. cit.*, p. 137.

personnage de Larsen, de par ses traits de caractère et ses activités d'exploitation des autres, est un cas particulier dans la poétique onettienne – la caractéristique commune des protagonistes onettiens qui cherchent à fuir leur réalité dans l'évasion vers un ailleurs ou dans la rêverie. Larsen opte pour une fuite en avant qui ne l'évade pas de sa réalité, mais qui lui permet de devenir cet autre qu'il veut être depuis toujours. Larsen se place comme l'autre par rapport à « *los demás* », sa quête est « *de imponer a los demás una forma adecuada de respeto, de ser aceptado* »<sup>933</sup>. Il veut être l'autre des autres, c'est-à-dire, être lui-même, celui qui est différent et respecté de ce fait. Dans ce sens, sa quête est à l'opposé de celle de Brausen qui voulait être un autre. Larsen revendique sa personnalité et ses ambitions, et fait payer aux autres le prix d'accepter que lui est comme il est.

Sa longévité dans le monde onettien lui confère, à notre avis, ce droit que Larsen s'accorde de rester fidèle à lui-même, tout en poursuivant son évolution, celle qu'Onetti appelle « *espiritualización* ». En effet, ce personnage, dont le nom pourrait faire penser à une distorsion acoustique<sup>934</sup>, parcourt l'œuvre d'Onetti durant des décennies. Nous avons précédemment évoqué sa première apparition dans *Tierra de nadie* (1941) mais nous le retrouverons encore en 1994, protagoniste de la micro-nouvelle intitulée *La araucaria*, parue lors de la publication de *Cuentos completos*, par la maison d'édition Alfaguara<sup>935</sup>. Dans *La araucaria*, Larsen est un curé qui se déplace au dos de mule, habillé d'une soutane décolorée, pour aller entendre la dernière confession d'une femme mourante. Ce changement de mode de vie est peut-être la conséquence ultime de sa spiritualisation. Nous ignorons la date de rédaction de ce récit bref, mais pour une dernière apparition de ce personnage impérissable, elle est réussie.

---

<sup>933</sup> Juan Carlos Onetti, *Juntacadáveres*, *op. cit.*, p. 137.

<sup>934</sup> L'effet Larsen, du nom du physicien danois Søren Absalon Larsen (1871–1957) le premier à s'intéresser au phénomène acoustique de rétroaction du son, dans son article « Ein akustischer Wechselstromerzeuger mit regulierbarer Periodenzahl für schwache Ströme », publié en 1911. Cet effet a été également étudié dans les travaux des physiciens états-uniens C. P. Boner et C. R. Boner, créateurs entre autres de l'article « Minimizing feedback in sound systems and roomring modes with passive networks », publié en 1965. À partir de cette époque les musiciens se sont emparés des possibilités musicales offertes par cette distorsion et le nom « effet Larsen » s'est popularisé en Europe. En Amérique du Sud, Larsen n'évoque pas ce phénomène acoustique, appelé surtout « *acople* » ou « *retroalimentación acústica* ». Il est donc peu probable qu'Onetti se soit inspiré de ce phénomène perturbateur du son pour le nom de son personnage.

<sup>935</sup> En janvier 1994, plus précisément, quatre mois avant la mort d'Onetti survenue le 30 mai.

### 3.1.2.2 Retour à Santa María

Le retour de Medina dans la ville qui l'a vu naître – raconté par un narrateur hétérodiégétique – marque le début de la deuxième partie de *Dejemos hablar al viento*. Le narrateur à la première personne de la première partie devient ainsi un personnage narré, à son tour ses faits et gestes se retrouvant observés par quelqu'un qui connaît ses intentions. La critique Sonia Mattalia s'interroge sur ce changement de personne grammaticale : « *¿Sigue Medina en el lugar de la enunciación, aunque travestido en una tercera persona para contar su regreso a Santa María? (recordemos que, al final de la primera parte, Larsen incita a Medina para que ocupe el lugar de la enunciación); o es Brausen el que narra?* »<sup>936</sup>.

En effet, le retour de Medina est narré *in medias res*, c'est-à-dire que nous ignorons le déplacement que Medina a fait pour y arriver. A-t-il suivi le conseil prodigué par Larsen, de « *ir a Santa María [...] sin viaje siquiera* » ? Medina rêve-t-il de son retour, allongé dans son lit, comme le démiurge lors de la création de la ville imaginaire ?

Pour toute réponse, le texte nous montre Medina entrer dans le « *Mercado Viejo de Santa María* » et regarder un panneau « *mustio, pálido, el gran letrero en tela rezaba : ESCRITO POR BRAUSEN* »<sup>937</sup>. Pour Mattalia, ce panneau est une clé de lecture qui pourrait confirmer la figure de Brausen comme narrateur de cette deuxième partie du roman qui nous occupe : « *[...] ya que a él se alude en el cartel descrito en esta segunda parte ambas alternativas son ironías de una tercera persona, otro implícito que hace guiños al lector?* »<sup>938</sup>.

Nous rappelons que ce premier chapitre de la deuxième partie du roman qui nous occupe – intitulé *Casi pisando* – avait été publié dans les pages du journal *Acción* de Montevideo, le 10 décembre 1967, sous le titre *Mercado viejo*. Hugo Verani, dans la deuxième version de son article « *El palimpsesto de la memoria: Dejemos hablar al viento de Onetti* », affirme que dans cette publication « *se indica en la nota de presentación que es*

---

<sup>936</sup> Sonia Mattalia, *La figura en el tapiz: teoría y práctica narrativa en Juan Carlos Onetti*, op. cit., p. 140.

<sup>937</sup> Juan Carlos Onetti, *Dejemos hablar al viento*, op. cit., p. 177.

<sup>938</sup> Sonia Mattalia, *La figura en el tapiz: teoría y práctica narrativa en Juan Carlos Onetti*, op. cit., p. 140.

un capítulo de la “novela que Onetti piensa terminar para fin de año” »<sup>939</sup>. Nous y percevons une nouvelle preuve de l’élaboration du projet littéraire d’Onetti, confirmant ainsi que la rédaction de la deuxième partie de *Dejemos hablar al viento* était déjà commencée en 1967, c’est-à-dire deux ans avant l’entretien avec Rodríguez Monegal où Onetti affirmait écrire un roman avec Medina comme protagoniste. Comme nous l’avons évoqué dans la première partie de notre travail, les débuts des années 1970 ayant été marquées par une profusion de publications de l’auteur, nous soupçonnons que le travail de correction et d’édition nécessaire pour ces parutions a provoqué des retards pour la finalisation de *Dejemos hablar al viento*.

Revenant à la narration de *Casi pisando*, nous remarquons que Medina est maintenant commissaire de Santa María. En effet, le tavernier Barrientos lui dit « *Salud, comisario* »<sup>940</sup>, la même salutation que Larsen lui a adressé lors de leur rencontre. Nous apprenons par la suite que Medina est revenu dans Santa María depuis des mois : « *durante meses en el principio, cuando Medina acababa de volver a Santa María* »<sup>941</sup>.

### 3.1.2.3 Santa María, une dystopie ?

La deuxième partie du roman qui nous occupe plonge immédiatement le lecteur dans une ambiance sombre et dystopique. Nous analysons ici ces éléments qui fonctionneront comme une sorte de justification diégétique de la destruction qui s’annonce.

De fait, dans *Dejemos hablar al viento*, la description de Santa María est généralement ponctuée de détails détestables. Ces détails nous sont apportés par le narrateur ainsi que par des personnages du roman. Leurs témoignages rejoignent parfois d’autres commentaires négatifs sur la ville apportés par ses habitants, tout au long de la saga. La raison de cette détestation de Santa María par ses habitants est que, selon le critique états-unien Djelal Kadir, les personnages d’Onetti « *manifestent un sentiment*

---

<sup>939</sup> La première version de cet article est celle présentée dans le *IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, célébré à Francfort-sur-le-Main, en 1986, et publiée en 1989, que nous citons pour l’élaboration de notre travail. La deuxième version date de 1988 et elle est publiée dans la revue *Nuevo Texto Crítico*, publication de l’Université de Stanford (États-Unis), en janvier 1988.

<sup>940</sup> Juan Carlos Onetti, *Dejemos hablar al viento*, *op. cit.*, p. 180.

<sup>941</sup> *Ibidem*.

*accablant d'impuissance et de manque de moyens face à la réalité objective* »<sup>942</sup>. En effet, il est fréquent de trouver dans l'œuvre d'Onetti des personnages qui perçoivent la ville comme un monde étouffant et infernal, comme Arturo Goerdel lorsqu'il affirme « *no conozco otro país menos hospitalario que éste* »<sup>943</sup> et aussi Jorge Malabia : « *Esta ciudad me enferma. Todo. Viven como si fueran eternos y están orgullosos de que la mediocridad no termine* »<sup>944</sup>.

La raison de cette représentation de la société proposée par Onetti peut se trouver, selon le critique Jaime Concha, dans l'intention d'Onetti de décrire une société dégradée : « *Lo abyecto, lo sórdido, lo clandestino tienen, para el notable escritor americano, un prestigio purificador en cuanto formas degradadas por una sociedad que es ella misma el origen de toda degradación* »<sup>945</sup>. Pourtant, Onetti s'est défendu de vouloir faire passer un message politique à travers sa littérature. Cité par Hortensia Campanella – faisant référence à un *Decálogo para el escritor* rédigé par Onetti – l'Uruguayen conseillait : « *No sacrifiquen la sinceridad literaria a nada. Ni a la política ni al triunfo. Escriban siempre para ese otro, silencioso e implacable, que llevamos dentro y no es posible engañar* »<sup>946</sup>.

Selon Hugo Verani, Onetti « *suspende el testimonio ético o social en favor de la creación de un mundo como entidad ficticia, literaria* »<sup>947</sup>. Pour étayer ses affirmations Verani s'appuie sur la trame du roman *Para esta noche* (1943) – qu'il considère « *su novela más directamente motivada por una situación política* »<sup>948</sup> –, dans lequel l'écrivain incorpore des situations politiques et sociales de l'époque (le fascisme, la seconde guerre mondiale) dans une ville anonyme, à la situation géographique imprécise. Pour Verani, il est évident que dans l'œuvre d'Onetti :

---

<sup>942</sup> « *The work of Juan Carlos Onetti is populated with figures that manifest an overwhelming feeling of impotence and helplessness in the face of objective reality* », Djelal Kadir, *Juan Carlos Onetti*, Boston, Twayne Publishers, 1977, p. 68. (Nous traduisons).

<sup>943</sup> Juan Carlos Onetti, *La muerte y la niña*, op. cit., p. 77.

<sup>944</sup> Juan Carlos Onetti, *Para una tumba sin nombre* dans *Novelas cortas*, op. cit., p. 113.

<sup>945</sup> Jaime Concha « Un tema de Juan Carlos Onetti » dans *Revista Iberoamericana*, numéro 68, mai-août 1969, Pittsburg, University of Pittsburg Press, p. 351-363, p. 363.

<sup>946</sup> Hortensia Campanella « Juan Carlos Onetti y sus historias de almas » dans Juan Carlos Onetti, *Novelas cortas*, op. cit., p. 473.

<sup>947</sup> Hugo Verani, *Onetti: el ritual de la impostura*, op. cit., p. 30.

<sup>948</sup> *Ibidem*.

[...] predomin[a] el carácter artístico. Una circunstancia determinada, urbana y rioplatense, sirve de pretexto para la invención de un universo literario en el cual se ilumina una problemática eterna y universal: la precariedad de la existencia. El mundo narrativo de Onetti se nutre de la realidad cotidiana, sin estar supeditado a la representación pasiva de acontecimientos observados en la vida diaria. Onetti se resiste a evocar o reflejar la imagen de un mundo dado y definido, preexistente al relato que escribe. El traslado de circunstancias verosímiles al plano de lo imaginario produce una admirable simbiosis de uno y otro contorno, el exterior, inmediato, y el ficticio, un universo narrativo liberado por completo de lo descriptivo y pintoresco<sup>949</sup>.

À la lumière des déclarations de l'auteur et de cette analyse de Verani, nous pouvons affirmer que la description dystopique de Santa María que nous percevons dans *Dejemos hablar al viento* est le produit d'une dynamique endogène de la ville. Son évolution a fait que la dégradation soit évidente pour ses habitants dans ce récit plus que dans les précédents. Cela nous ramène encore à la conception des âges de l'histoire humaine exposée par Giambattista Vico : Santa María a atteint le point où son créateur la laissera périr pour la voir renaître purgée de ses vices.

Medina nous décrit cette dégradation lorsque, après avoir passé du temps à Lavanda, désireux de revenir à sa ville, il ne peut s'empêcher de la détester. Ainsi, dans le bar du Mercado Viejo de Santa María, un dialogue entre le commissaire et Barrientos attire notre attention : « –¿Usted cree que Santa María es un asco de ciudad ? A veces se me ocurre. –No sé comisario. No tengo mucho para comparar. Para mí debe ser como todas »<sup>950</sup>. En effet, ce dialogue nous rappelle un dialogue entre Ramón Chao et Onetti au cours d'un entretien :

–[...] la Santa María de Brausen dista mucho de ser una ciudad idílica. Está poblada por gente fracasada, por alcohólicos y drogadictos. ¿No te parece que Santa María es una ciudad inmunda?  
 –No te sabré decir. Me faltan referencias para comparar. Tal vez sea una ciudad como las demás. Aunque creo que incluso en los lugares y en las situaciones más sórdidas de Santa María siempre queda una esperanza<sup>951</sup>.

---

<sup>949</sup> *Ibidem*.

<sup>950</sup> Juan Carlos Onetti, *Dejemos hablar al viento*, *op. cit.*, p. 181.

<sup>951</sup> Ramón Chao, *op. cit.*, p. 210.

Nous percevons ici un Onetti qui voit du bon dans ce monde que ses personnages détestent<sup>952</sup>. L'auteur défend son monde imaginaire affirmant qu'il y a toujours du bon, si on sait le chercher. Cependant, comme l'avait évoqué Gilio, *Dejemos hablar el viento* est peuplée de références sombres. L'état misérable des habitants met en évidence cet assombrissement de la ville. Dans le marché, où dialoguent Medina et Barrientos, des « *mendigos y ladrones* » se promènent à côté de « *la canalla andrajosa, silenciada y traidora* ». L'entourage humain est misérable : « *Algunos vientres desnudos e hinchados de niños viboreaban esquivando los cuerpos indolentes y veloces sopapos* »<sup>953</sup>. Cette foule installée dans les ruelles du marché est comparée par le narrateur à des animaux : « *rebaño yacente de vagos y vividores* » qui rentrera dans « *las pocilgas que les ofrece la ciudad* »<sup>954</sup>. Grâce à Barrientos, nous apprenons que cette masse humaine qui peuple le marché compose le groupe des indigents de Santa María. Ils reçoivent une fois par an « *el reparto de víveres que no alcanza a matarles el hambre normal de un día, sin contar las hambres atrasadas de los últimos trescientos sesenta y cinco días* »<sup>955</sup> que les puissants de la ville offrent par charité, au cours d'une cérémonie réalisée au pied du monument à Brausen, évoqué ici par une synecdoque : « *el maturrango de bronce que siempre amenaza irse al trote y no cumple* »<sup>956</sup>. Cette description de la ville est très différente des autres panoramas décrits auparavant. Elle ressemble davantage à la description apportée par Brausen du village d'Enduro, dans *La vida breve*, qu'à celle faite par les habitants dans les différents récits situés à Santa María et cités précédemment.

Un autre détail qui parle de la dégradation de la société sanmarienne est la fréquence de références à la prostitution dans *Dejemos hablar al viento*. En effet, après avoir lutté contre l'installation de la maison close de Juntacadáveres Larsen, les Sanmariens ont vu apparaître deux cabarets dans la ville : le Casanova et le Sevilla. Frieda von Kliesten chante tous les soirs dans le Casanova et la rumeur dit qu'elle a l'intention de l'acheter pour devenir la gérante de cet établissement où il est possible de rencontrer des

---

<sup>952</sup> Cela nous surprend car, dans l'entretien de 1970 avec Rodríguez Monegal, Onetti parlait de Santa María comme « *la ciudad maldita* ». Voir Emir Rodríguez Monegal, « Conversación con Onetti », *op. cit.*

<sup>953</sup> Juan Carlos Onetti, *Dejemos hablar al viento*, *op. cit.*, p. 177.

<sup>954</sup> *Ibidem*, p. 178.

<sup>955</sup> *Ibidem*, p. 183 et 184.

<sup>956</sup> *Ibidem*, p. 185.

femmes pour le commerce sexuel<sup>957</sup>, par ailleurs, Medina appelle ce lieu « *prostíbulo* »<sup>958</sup>. Le succès des lieux manifeste la demande de débauche et de beuverie des Sanmariens et le rappel des réglementations sur les horaires d'ouverture prouve que cette activité est légale et tolérée<sup>959</sup>.

En plus de la dégradation morale, l'état d'âme des Sanmariens est dégradé aussi, *Dejemos hablar al viento* les montre sous une lumière plus pessimiste que dans les autres récits de la saga. Par exemple, Díaz Grey affirme, en parlant de la ville, que : « *Sufrimos de dermatitis, cada día se nos cae un pedazo de piel, o de recuerdo [...]. Cada día nos sentimos más solos, como en exilio* »<sup>960</sup>. Celle-ci est la seule apparition du mot « *exilio* » dans le roman qui nous occupe. Prononcé par Díaz Grey cela ne cesse de nous surprendre. En effet, même si le médecin est censé ne pas être originaire de la ville, il habite à Santa María depuis le début de la saga et, d'après les informations que nous avons obtenues dans les pages de *Tiempo de abrazar* et ses propres affirmations dans *Juntacadáveres*, il n'a plus quitté la ville depuis son installation dans le cabinet devant la place. Est-ce l'auteur qui parle à travers le médecin ? En nous rappelant l'influence que l'exil a eue dans la rédaction de ce roman, nous concevons cette hypothèse comme plausible. Díaz Grey a rencontré Medina et ils parlent de l'état de la ville et de l'allure qu'elle a prise les derniers temps. Les « *gringos* » de la Colonia ont étendu leur pouvoir économique sur la ville : « *casi no queda comercio que no sea propiedad de ellos* »<sup>961</sup>. Nous avons évoqué précédemment la fermeture du bar Plaza devenu un restaurant italien géré par Aldo Campisciano. Dans *Dejemos hablar al viento* Díaz Grey, un peu amer, affirme : « *El mismo Campisciano, a pesar del apellido, no es más que un delegado de ellos [los gringos]* »<sup>962</sup>.

Cette perception dystopique de la ville de province apportée par Medina prend ses racines dans une conception de la société qui transcende les frontières de l'univers de Santa María, pour devenir une déclaration de méfiance envers toute illusion de salut :

---

<sup>957</sup> Medina va un soir au Casanova et après avoir demandé à rencontrer une femme le serveur lui fait savoir : « *Aquí no hay ninguna. Pero mandé al Sevilla a preguntar por Trini* », *ibidem*, p. 254.

<sup>958</sup> *Ibidem*, p. 261.

<sup>959</sup> « *[...]el Sevilla tiene permiso para cerrar a las tres [...]. Aquí somos decentes, la policía sólo permite abrir hasta la una* », *ibidem*, p. 259.

<sup>960</sup> *Ibidem*, p. 240 et 241.

<sup>961</sup> *Ibidem*, p. 241.

<sup>962</sup> *Ibidem*.

Desde muchos años atrás yo había sabido que era necesario meter en la misma bolsa a los católicos, los freudianos, los marxistas y a los patriotas. Quiero decir: a cualquiera que tuviese fe, no importa en qué cosa; a cualquiera que opine, sepa o actúe repitiendo pensamientos aprendidos o heredados. Un hombre con fe es más peligroso que una bestia con hambre. La fe los obliga a la acción, a la injusticia, al mal; es bueno escucharlos asintiendo, medir en silencio cauteloso y cortés la intensidad de sus lepras y darles siempre la razón. Y la fe puede ser puesta y atizada en lo más desdeñable y subjetivo<sup>963</sup>.

Selon Verani, dans ces déclarations de son personnage « *Onetti subordina los conflictos históricos concretos a la exploración de una problemática interior y a la presentación de situaciones esencialmente multifacéticas que compendian las relaciones degradantes de la existencia humana* »<sup>964</sup>. En effet, le poids de l'existence humaine est une constante des personnages onettiens. Medina n'est pas l'exception et en plus, il possède l'expérience de l'audacieux que nous avons exposée précédemment : il a quitté la ville et il y est revenu. Dans un certain sens, il a osé échapper à la force centripète de Santa María ne serait-ce que pour se convaincre du besoin de la détruire.

### 3.1.3 La planification de la fin

Comme nous l'avons avancé au début de cette troisième partie de notre travail, nous trouvons, dans les pages de *Dejemos hablar al viento*, de nouveaux éléments nous renvoyant au processus de création de la ville. De cette façon, le commissaire parle d'une série de chroniques anciennes publiées par *El Liberal*, des informations de faits survenus « *veinticinco años atrás* », reproduisant « *lo que publicó hace tantos años, inauguraciones de algo, fiestas, cualquier cosa* ». Ces chroniques sont, pour Medina, une façon de « *mirar la historia de la ciudad* » et de voir « *El barrio, a mitad de camino entre la costa y el ferrocarril ; y no se sabe por qué empezó ahí la ciudad [...] el café Confederación, que dicen era pulpería y allí dio un baile Latorre en los meses en que Santa María era capital* ».

---

<sup>963</sup> *Ibidem*, p. 17 et 18.

<sup>964</sup> Hugo Verani, *Onetti: el ritual de la impostura*, op. cit., p. 149.

[...]. *Esa historia sigue. Hablo de las cosas nueva y de los negocios que ese edifican en el terreno de quintas del barrio* »<sup>965</sup>.

Dans ces paragraphes, non seulement nous en apprenons davantage sur l’histoire de la ville mais nous apprenons également que Medina circule à ce moment-là sur une avenue nommée Latorre, sûrement en l’honneur de cette figure historique de Santa María, l’ancien propriétaire de l’îlot situé en face de la ville, sur la rivière sans nom. Ce détail n’est pas des moindres car, comme nous l’avons évoqué précédemment, les noms des rues dans les récits de Santa María sont rares. Cette reconnaissance de la ville envers Latorre motive Medina à demander à son interlocuteur : « *justed no cree que Latorre era Dios o casi? O tal vez Brausen, más moderno* »<sup>966</sup>. Une autre piste sur l’histoire de la ville apparaît lorsque Medina parle de « *nuestra arquitectura blanquirrosa, heredada de los fundadores hispanos* »<sup>967</sup>. Cette référence aux fondateurs hispaniques est nouvelle dans la saga, puisque seulement Villa Petrus et la Colonia de los Suizos ont été fondées, la première par Jeremías Petrus et la deuxième par les Suisses catholiques arrivés dans le *Flor de Mayo*. Maintenant, nous savons que la fondation de Santa María a bien eu lieu et que ses premiers habitants étaient des Espagnols. Cette fondation évoquée remet en question notre hypothèse d’une création à partir du regard du démiurge et nous renvoie aux paroles de Brausen lorsqu’il affirmait avoir passé une journée dans la ville de province où il situait son scénario pour un film jamais tourné.

Nous avons commenté auparavant qu’une des motivations de Medina pour revenir à Santa María était la présence dans la ville de son prétendu fils Julián. En effet, ce garçon alcoolique et chargé de haine envers Medina (et le monde entier avec lui) est revenu à Santa María. Il passe la plupart de son temps ivre ou drogué, Medina le retrouve ainsi après des mois à le chercher et à veiller sur lui à la distance : « *Supe todo el tiempo que estabas en Santa María, escondido, inencontrable* »<sup>968</sup>. Julián est devenu l’amant de Frieda, elle-même ancienne amante et bienfaitrice de Medina, à présent éloignée et hostile. La relation entre les deux hommes est empoisonnée par la figure de Frieda qui fournit Julián en

---

<sup>965</sup> *Ibidem*, p. 200.

<sup>966</sup> *Ibidem*, p. 204.

<sup>967</sup> Juan Carlos Onetti, *Dejemos hablar al viento*, op. cit., p. 295.

<sup>968</sup> *Ibidem*, p. 190.

drogues et l'entretient dans cet état de vulnérabilité. La femme connaît la haine que Medina lui voue : « *Vos ahora me odiás* »<sup>969</sup>. Barrientos raconte à Medina que le garçon assure vouloir mettre fin à ses jours : « *Quería matarse, lo estuvo prometiendo a mi mujer y a mí, después de matar a no sé quién* »<sup>970</sup>. L'attitude de ce garçon qui est peut-être son fils inquiète Medina, et il cherche alors à le protéger. Finalement il parvient, en l'accueillant chez lui, à l'éloigner de Frieda et de l'alcool.

Cette trêve entre père et fils est de courte durée. Le garçon est toujours sous l'emprise de Frieda et Medina le sait : « *Y lo tiene escondido, borracho, drogado, a mano, dominado, junto a la letrina de la casa, roncando boca arriba en un catre, tragando con la boca abierta el olor a encierro y amoníaco* »<sup>971</sup>. Alors, pour changer son présent et offrir une enfance heureuse à Julián, un soir Medina met en exécution le conseil de Larsen :

Medina ignoraba cuando había nacido Seoane. Pero tiempo atrás, una noche de soledad, horizontal y solitario en su dormitorio del ex Plaza, aburrido, oyendo lejana la insistencia de la lluvia, con una botella de caña Presidente y un cartón de cigarrillos negros, raspadores de bronquios, recordó la receta infalible e hizo nacer al muchacho en el frío de una madrugada en la Colonia: 16 de julio. Lo había visto tan rubio que logró convencerse de que no era hijo suyo. Seguía llamándose Julián, María Seoane era el nombre de su madre; pero el padre era un gringo suizo. Era bueno regalar a Seoane una infancia para su cumpleaños<sup>972</sup>.

Deux chapitres du roman qui nous occupe sont consacrés à cette récréation – faite par Medina allongé sur son lit – de la vie de Julián. Le commissaire met ainsi en pratique la « *receta infalible* » que Larsen lui avait confiée. À l'égal de Brausen un soir à Buenos Aires, Medina rêve du garçon pour lui offrir ce qu'il ne pourrait pas lui donner en étant son père : une enfance qui le transforme en adulte heureux, le contraire du garçon torturé et erratique que Julián est devenu avec l'âge. Selon Sonia Mattalia, dans cette épisode Onetti déploie « *una temática negada en la narrativa onettiana* » en faisant référence à la narration d'*El pozo* (1939), dans laquelle Linacero se refuse à raconter son enfance car « *como niño era un imbécil* »<sup>973</sup>. L'immersion dans cette thématique, évitée effectivement par Onetti, est justifiée par la volonté du commissaire de sauver Julián. Le recours à la

<sup>969</sup> *Ibidem*, p. 261.

<sup>970</sup> *Ibidem*, p. 199.

<sup>971</sup> *Ibidem*, p. 265.

<sup>972</sup> *Ibidem*, p. 266.

<sup>973</sup> Sonia Mattalia, *La figura en el tapiz: teoría y práctica narrativa en Juan Carlos Onetti*, op. cit., p. 133.

rêverie apparaît ici pour apporter le salut, pas à un rêveur comme Linacero ou Brausen, mais à un autre : le bénéficiaire du rêve heureux. En réécrivant la vie de Seoane à la troisième personne, Medina se place dans la situation d'observateur, comme un témoin de l'évolution du garçon. Il songe à chaque détail de la vie de Seoane :

Había nacido, pues, en julio en la Colonia, veinte años atrás, en una noche (misteriosa) rodeada por un pasaje (misterioso) que poblaban seres (misteriosos). No podía saber, de veras, más [...]. Otra clase de luna, gente incomprensible y fantástica moviéndose maquinal y torpe en aquel variable paisaje de veinte años atrás, gélido y destruido para siempre por el tiempo y la ciega, cómica actividad humana. De modo que a veces, bastaba con la enorme cama ensangrentada, la luz de la lámpara y él naciendo de su madre con vertiginosa blandura. En ocasiones el médico viejo temblaba ayudando, en otras, seguí trotando bajo la luna mortecina sin llegar nunca a tiempo<sup>974</sup>.

Comme le démiurge, Medina propose plusieurs versions de l'histoire. Il essaie de combler les vides et de les remplir avec sa bienveillance : « *Después, el padre [...]. Después, otra nada, un suposición feliz, cálida y creíble, unos años que terminaron en el descubrimiento de ritos y leyes [...]. Después la alianza [...]. Después –aunque quizás él no lo haya sabido* »<sup>975</sup>.

Une conversation de Medina avec Díaz Grey attire notre attention. Dans cette conversation, le commissaire demande au médecin s'il connaît un jeune habitant de la ville appelé « el Colorado ». Les lecteurs d'Onetti connaissent ce personnage, que nous avons déjà évoqué, pour l'avoir lu dans la micro-nouvelle *La casa en la arena* (1949). Nous transcrivons quelques éléments (extraits de cette nouvelle) de sa description physique et de son attitude : « *el pelo revuelto, las mejillas flacas y pecosas [...]. Era mucho más corpulento que el médico, [...] construyendo su prematura joroba [...]. los dientes diminutos, como de un niño* »<sup>976</sup>. Sa tendance à la pyromanie est racontée dans cette nouvelle également :

---

<sup>974</sup> Juan Carlos Onetti, *Dejemos hablar al viento*, op. cit., p. 267.

<sup>975</sup> *Ibidem*, p. 267 et 268.

<sup>976</sup> Juan Carlos Onetti, *La casa en la arena*, consultée en ligne sur <http://www.literatura.us/onetti/laarena.html>

la historia clínica del Colorado, la ampulosa descripción de su manía incendiaria escrita por Quinteros, en la que este semi-idiotita pelirrojo<sup>977</sup>, manejador de fósforos y latas de petróleo en las provincias del norte, aparecía tratando de identificarse con el sol y oponiéndose a su inmolación en las tinieblas maternas<sup>978</sup>.

La première apparition du Colorado dans *Dejemos hablar al viento* se produit aux côtés de Julián. Medina le voit et s'intéresse au personnage, et il demande des renseignements au médecin Díaz Grey : « *Doctor –preguntó Medina, al despedirse–. ¿Usted conoce a un sujeto al que llaman el Colorado? Lo he visto merodear por aquí. Y algo me dijeron* »<sup>979</sup>. Medina ne dévoile pas ce qu'on lui a raconté à ce sujet, mais la réponse de Díaz Grey est éloquente : « *Oh, historia vieja. Estuvimos un tiempo en una casa en la arena. Tipo raro. Hace de eso muchas páginas. Cientos* »<sup>980</sup>.

Dans la réponse du médecin, le titre de la nouvelle ayant réuni les deux personnages est explicite. Cette mise en abyme de la création littéraire nous rappelle que ces personnages nagent entre deux eaux, celle du texte littéraire qui les contient et celle de la création littéraire qui nous rappelle sa vraie nature à travers ces phrases, lucides et troublantes. À ce propos, la chercheuse Liliana Reales, de l'Université de Santa Catarina (Brésil), nous remémore un texte de Jorge Luis Borges :

¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de Las mil y una noches? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del Quijote, y Hamlet espectador de Hamlet? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios<sup>981</sup>.

Il s'agit bien d'une angoisse qui peut hanter le lecteur, selon l'analyse de Borges, qui nous surprend en lisant un personnage affirmant que sa vie peut être comptabilisée en

---

<sup>977</sup> En raison de la rareté de cette couleur dans certaines latitudes d'Amérique, le roux ne passe pas inaperçu et génère des réactions culturelles variées, en général, héritées de la colonisation européenne. Ces réactions vis-à-vis des roux sont variées, allant de la fascination admirative à la discrimination, sont le fruit de la transmission de stéréotypes à leur égard dont celui qui leur attribue un tempérament fougueux n'est pas le moins répandu. Associés au satanisme au Moyen-âge, il n'en reste pas moins que ce garçon, el Colorado, a les cheveux de la couleur du feu, élément qui le fascine.

<sup>978</sup> *Ibidem*.

<sup>979</sup> Juan Carlos Onetti, *Dejemos hablar al viento*, *op. cit.*, p. 245.

<sup>980</sup> *Ibidem*.

<sup>981</sup> Jorge Luis Borges, « Magias parciales del Quijote » in Liliana Reales, « O espelho convexo de Onetti » dans *Fragmentos*, Florianópolis, numéro 20, janvier- juin 2001, p. 11-29, p. 14.

pages. Cette référence au temps est prononcée par Díaz Grey après avoir dit, plus tôt : « *Varios libros atrás podría haberle dicho cosas interesantes sobre los alcaloides* »<sup>982</sup>. Ainsi, nous avait-il déjà introduit dans la création littéraire par une porte escamotable en faisant également référence au texte pour parler du temps.

La planification de la fin continue par le biais des entretiens que Medina organise avec « el Colorado », sous couvert d'arrestation, dans le commissariat de la ville. Nous trouvons une description du garçon qui correspond exactement à celle de *La casa en la arena* : « *El Colorado tenía los hombros caídos como empuñado en construirse una joroba prematura; hablaba mostrando el filo de los dientes diminutos, como un niño* »<sup>983</sup>. Nous apprenons maintenant, que le commissaire a demandé un devis au pyromane : « *¿Cuánto tiempo hace que le traje un presupuesto?* »<sup>984</sup>. Pour le payer Medina garde « *paquetes de papel moneda extranjero que tenía escondidos en su habitación del que fue el Plaza y en su casita de la playa* », pourtant il donne « *un par de billetes, dos brausens* » au garçon « *Para que sigas viviendo por ahora* »<sup>985</sup>.

Le champ lexical de la destruction par le feu n'est pas évoqué, ni dans les conversation entre les deux hommes ni dans le reste du roman. Toutefois, quelques références timides à la fin qui approche sont présentes. La pyromanie du personnage est connue des lecteurs, cette pathologie fonctionne, à elle seule, comme déclencheur d'une hypothèse sur la suite du roman. Cette hypothèse apparaîtra évidente pour les lecteurs à condition qu'ils aient suivi la saga depuis ses débuts. Pour les nouveaux venus dans l'univers onettien, le Colorado n'évoque rien. Il pourrait être n'importe quel garçon conflictuel ou égaré qui passe un marché avec le commissaire. Dans ce monde de corruption qu'est devenue Santa María, cet entretien ne surprend pas les lecteurs. L'autre évocation au feu – celle-ci est extratextuelle donc plus évidente pour un néophyte –

---

<sup>982</sup> Juan Carlos Onetti, *Dejemos hablar al viento*, op. cit., p. 245.

<sup>983</sup> *Ibidem*, p. 282.

<sup>984</sup> *Ibidem*, p. 283.

<sup>985</sup> *Ibidem*, p. 282.

nous la trouvons dans les pensées de Medina : « *Pensaba en la historia de Roma, de Londres, de San Francisco* »<sup>986</sup>.

Dans cette conversation les deux personnages parlent de l'« *Instituto Meteorológico, la torre eléctrica, los teléfonos* » et Medina, dans une tentative de marchander le prix de la prestation : « *Si a veces basta con un cigarrillo o un radio en mal estado. ¿Cuánto?* »<sup>987</sup>. Nous apprenons aussi que le Colorado veut des garanties sur son innocence, si quelque chose ne se passe pas comme planifié, et que Medina l'écoute parler de lui à la troisième personne en se vantant de ses faits : « *remembranzas de hazañas triunfales y completas, de otras que no lo habían sido tanto. Hablaba de sorpresas, de imponderables negativos, de escapadas casi increíbles, de golpes dados y recibidos [...]. Y repetía: no es por alabarme. Y repetía nombres de lugares [...] como si fueran nombres de batallas ya inscriptos en la Historia* »<sup>988</sup>. L'ambiguïté des dialogues nous laisse penser à un braquage, à une activité criminelle de grande envergure avec la participation d'explosifs. En revanche, Medina nous apporte une précision qui devrait nous alerter : « *No quiero que la cosa empiece por los rancheríos* ». La réponse du Colorado est radicale : « *Ya le expliqué. Parece que hablara con paredes. Tiene que ser así por cien razones que le dije [...]. Tal vez el Colorado esté perdiendo el tiempo en Santa María. Mejor, pienso, que pruebe suerte en la Colonia [...]. Este asunto ya está demasiado conversado* »<sup>989</sup>. C'est-à-dire que cette négociation s'étale sur plusieurs entretiens, du temps s'est écoulé depuis le début de l'organisation de « *este asunto* ». Le Colorado tente de rassurer Medina : « *Como el Colorado y usted, comisario. Todos ricos y pobres, son la misma inmundicia. Y fíjese que a lo mejor salen ganando. A lo mejor Brausen les hace construir palacios* »<sup>990</sup>.

---

<sup>986</sup> Ces trois villes ont en commun le fait d'avoir subi un incendie dévastateur. Le grand incendie de Rome éclata dans la capitale de l'Empire Romain en l'année 64, sous le règne de l'empereur Néron. La presque totalité de la ville fut détruite par un feu qui sévit pendant une semaine. Le grand incendie de Londres frappa le centre de la ville du dimanche 2 septembre au mercredi 5 septembre 1666. Plusieurs quartiers de Londres furent détruits pendant ces trois jours dans un incendie déclenché par accident. La ville de San Francisco fut frappée par une série d'incendies entre 1849 et 1851. Le premier a eu lieu le 24 décembre 1849, le second le 4 mai 1850, le troisième exactement un an après, en 1851 et le 22 juin de la même année le quatrième incendie frappa cette ville de la côte ouest des États-Unis réduisant en cendres les trois quarts de la cité. Nous remarquons que ces trois villes ont été rebâties à la suite de ces catastrophes.

<sup>987</sup> Juan Carlos Onetti, *Dejemos hablar al viento*, op. cit., p. 283.

<sup>988</sup> *Ibidem*, p. 284.

<sup>989</sup> *Ibidem*.

<sup>990</sup> *Ibidem*.

Si le Colorado fait référence à une construction ordonnée par Brausen, il est évident qu'une destruction doit survenir au préalable.

La suite du roman nous apprend que Medina est parti en vacances « *estaba en la Capital* » mais a dû revenir à Santa María<sup>991</sup>. La raison est la mort de Frieda, son cadavre ayant été retrouvé au bord de la rivière par Olga, la maîtresse de Medina et amie de Frieda, venue de Lavanda avec eux. Cet évènement tragique frappe doublement Medina. Tout d'abord parce que, malgré leur inimitié, Frieda et lui avaient une complicité pérenne. Ensuite, parce que son fils Seoane est suspecté d'avoir tué Frieda. Le garçon a été retrouvé pas loin du cadavre, sous l'emprise de la drogue et amnésique, et il est emprisonné.

Medina étant absent de Santa María, les faits survenus autour de la mort de Frieda lui sont racontés par Díaz Grey, le médecin légiste appelé pour acter le décès de la femme. Díaz Grey explique que la présence du juge de la ville a été demandée : « *Y ni siquiera atendió el teléfono. Ya debían ser las nueve o cerca; pero seguía en la cama y no podía molestarse en contestarnos* »<sup>992</sup>. Après moult tentatives de le rejoindre, le juge répond et il ordonne « *Que la cosa tenía que quedar en Santa María. La cosa era Frieda* »<sup>993</sup>. Le médecin s'occupe des formalités, entouré des maladroites des officiers de police, agacé par leurs commentaires, il se demande : « *por qué Brausen repartió sin discriminar el uso de la palabra* »<sup>994</sup>. Le nom du démiurge, invoqué dans cette situation tragique, nous rappelle que nous sommes toujours dans l'univers de Santa María, et que sa volonté est implacable.

Finalement, le juge répond et ordonne à Díaz Grey de faire l'autopsie du corps de Frieda, qui devra être réalisée dans l'ancien hôpital de la ville, devenu désormais un asile pour des personnes âgées. Une référence intertextuelle est glissée par Díaz Grey dans sa narration des évènements : « *Creo que ahí murió la madre de Meursault aunque sea*

---

<sup>991</sup> Dans cet épisode, un nouvel élément vient s'ajouter à la description de la ville que nous connaissons, lorsque Medina affirme : « *Yo apenas recibí el telegrama tomé un avión* ». Nous avons commenté cette référence au transport aérien dans la région, dans la première partie de notre travail, mais, en absence d'autres éléments pour confirmer la présence d'un aéroport dans la ville nous ne pouvons pas nous fier à cette unique mention d'un tel type de structure dans Santa María. Toutefois, cette affirmation de Medina peut paraître, à la fin de cet épisode, une clé apportée par l'auteur pour nous mettre en garde sur la véracité des déclarations du commissaire.

<sup>992</sup> *Ibidem*, p. 287.

<sup>993</sup> *Ibidem*, p. 288.

<sup>994</sup> *Ibidem*.

*imposible* »<sup>995</sup>. Comme le remarque Alma Bolón dans son livre *Onetti francés*<sup>996</sup>, déjà cité, cette phrase est une allusion au personnage d'Albert Camus dont l'annonce du décès de sa mère compose le désormais célèbre incipit du roman *L'étranger* (1942)<sup>997</sup>. Cette référence restera sans contexte pour la justifier ou la développer, mais elle n'est pas innocente dans un roman écrit par celui qui a été comparé à Camus dans la création de son personnage de Linacero, comme nous l'avons remarqué dans la première partie de notre travail.

Après avoir relaté les résultats de l'autopsie de Frieda, la noyade, les hématomes, l'heure possible de la mort et la conviction qu'elle avait été tuée par un homme, le médecin dit à Medina : « *Un momento comisario [...]. Para esa obra de beneficencia que usted quería hacer. Allí, en ese armario oscuro, en el primer cajón hay unos cuantos billetes. Tome lo necesario* »<sup>998</sup>.

### 3.1.3.1 L'entrée en scène du juge qui connaît l'histoire de la ville

Le narrateur décrit une vue de la ville, il voit le bâtiment du « *Destacamento* », « *con los colores rojo y negro de Brausen en la bandera* », l'église et la place. Ce narrateur hétérodiégétique affirme que « *Se salvará la iglesia y la estatua en medio de la plaza, donde el caballo amenaza marchar hacia el sur mientras el jinete, incansable señala el rumbo con la espada desnuda* »<sup>999</sup>. Le lecteur ne peut pas savoir de quoi pourront se sauver l'église et la place, mais le texte ne lui donne pas d'autres pistes.

<sup>995</sup> *Ibidem*, p. 290.

<sup>996</sup> Alma Bolón, *Onetti francés*, *op. cit.*, p. 59 et 60.

<sup>997</sup> « *Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas* », voir Albert Camus, *L'étranger*, Paris, Editions Gallimard, 1942.

<sup>998</sup> Au moment du retour de Medina dans la ville qu'il avait quittée, il apprend que Díaz Grey s'est marié à Angélica Inés Petrus, la fille de Jeremías Petrus. Le médecin avait raconté à Medina que le procès qui opposait l'Astillero Petrus et les Chemins de fer avait été gagné par les héritiers de Petrus, c'est-à-dire lui-même et Angélica Inés. Une nouvelle apparition de l'intratextualité onettienne où, sans le nommer, il est fait référence au roman *El astillero*, dont l'intrigue raconte les procès légaux entrepris pour gagner une demande contre les Chemins de fer qui ont porté préjudice, selon Petrus, les affaires du chantier naval. De ce fait, le médecin est maintenant riche, raison pour laquelle il peut se permettre de donner de l'argent au commissaire : « *Medina abrió el cajón, casi lleno de brausens de diez, veinte y cien* », Juan Carlos Onetti, *Dejemos hablar al viento*, *op. cit.*, p. 294.

<sup>999</sup> *Ibidem*, p. 295.

À l'intérieur du « Destacamento », se trouve Medina avec Olga, la fille qui a découvert la mort de Frieda. Il l'interroge sur la découverte du corps, survenue le même jour que Medina partait en vacances. Ils sont amants, cet interrogatoire ressemble plus à une répétition d'une version des faits qu'à une déposition d'un témoin, au point qu'il laisse planer le doute sur une possible intervention du commissaire dans la mort de Frieda.

L'officier Martín arrive pour informer le commissaire que le principal suspect dans le meurtre de Frieda, Julián Seoane, a été retrouvé mort dans sa cellule<sup>1000</sup>. Martín informe Medina qu'il a déjà appelé le médecin pour lui demander de venir mais personne ne répond chez Díaz Grey. Dans la description de la cellule de Seoane, les références à l'enfance sont multiples : « *una ventana pequeña orlada aún por pegotes de personajes de Disney sugería la sombra de un recuerdo de nursery, de niños jugando con muñecos, soldados de plomo, pelotas y cubos coloreados con letras mayúsculas* »<sup>1001</sup>. De plus, la position du corps du garçon, « *tan plácido en su posición de feto* » et l'expression de son visage « *la insinuada sonrisa de expectación ante el nacimiento y la vida a iniciarse* »<sup>1002</sup>, le fixent à jamais dans un état d'éternel enfant, cet enfant qu'il a été et celui qu'il aurait pu être, dans la vie que Medina avait rêvé pour lui un soir, allongé sur son lit. Lorsque les policiers inspectent les lieux pour déterminer les causes de la mort, ils trouvent des petits bouts de papier disséminés sur le sol. Ils entendent une voiture qui arrive :

Oyeron extrañados el frenazo de un coche, grande, pesado. Caminaron lentamente hasta el cuarto que llamaban oficina o despacho. [...] Leve, duro, mostrando en los ojos y en los huesos de la cara su resolución de eternidad, un cuerpo hizo breve sombra en la entrada del Destacamento. Avanzó casi sonriendo y dijo, definitorio: "Medina, Martín".  
—Soy lo que quieran, pero por ahora soy el juez, ese al que los crédulos tienen que llamar Usía. Y la U, mayúscula<sup>1003</sup>.

Nous avons précédemment fait référence au personnage du juge de la ville qui exigeait être appelé « *usía* »<sup>1004</sup>, dans la première partie de notre travail. Nous retrouvons ici la description de ce personnage énigmatique, présenté sous des traits équivoques.

<sup>1000</sup> *Ibidem*, p. 301.

<sup>1001</sup> *Ibidem*, p. 302.

<sup>1002</sup> *Ibidem*.

<sup>1003</sup> *Ibidem*, p. 303.

<sup>1004</sup> « Usía » est une syncope du mot « usiría », métaplasme du syntagme « Vuestra señoría », employée pour s'adresser à une personne de rang supérieur. Voir la définition de la RAE consultée en ligne sur <http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=usía>

La première impression qu'il apporte est auditive, le bruit du freinage laisse deviner une voiture imposante. Le narrateur parle de l'ombre de son corps rentrant dans le commissariat, mais décrit ses yeux et l'ossature de son visage. Il s'adresse aux officiers par leur nom, fait normal pour un juge de la ville, censé connaître le personnel policier avec lequel il travaille. Cependant, il fait une sorte de présentation de sa personne et de sa fonction en réclamant un traitement de haute autorité. La réaction de Medina et Martín est de méfiance : « *El desconocido dio unos pasos mientras los otros saludaban con la cabeza y desconfiaban* ». Le juge s'assoit et un dialogue s'en suit:

–Señor juez. Hace un par de días lo llamamos, llamó el sargento Martín a su casa de la Colonia. Lo llamamos desesperadamente porque el motivo era desesperado.

–Sí. Y alguien contestó que Santa María no estaba en mi jurisdicción. Pero no importa; ahora está, por decreto mío. Ahora Santa María vuelve a ser región de Usía, aunque no pueda saberse por cuánto tiempo. Y para empezar, ¿quién estaba tan desesperado?<sup>1005</sup>.

L'attitude de ce juge est plutôt celle d'un Gouverneur ou d'un prince qui fait la loi et peut décréter que cette région est la sienne. Il s'est installé devant le commissaire pour qu'on lui rende des comptes, et Medina voit défiler sa vie devant ses yeux :

Miraba sólo a Medina y éste comprendió y recordó que odiaba a aquel hombre, sin haberlo visto nunca, desde el principio de su vida, tal vez desde antes de nacer. Pero aquel no era un odio de persona a persona, era como el odio a una cosa ineludible, era el odio a todos los sufrimientos – mezclados como una ola con otra, grandes o pequeños– que había traído la infancia, la primera mujer, el obligatorio principio de la madurez. Como si aquel hombre hubiera hecho débiles y casi increíbles sus viejas esperanzas, como si se hubiera empeñado en frenar sus impulsos, sus rebeldías, como si hubiera trabajado incansable para limitarlo a policía de un pueblo olvidado, como si él, el hombre apenas burlón y vestido de negro, a pesar del ardor del verano, lo hubiera dirigido, tenaz y paciente, hasta su encuentro con dos muertos que él, el hombre oscuro, había previsto y ordenado desde mucho tiempo atrás<sup>1006</sup>.

Nous serions tentés de croire qu'un homme avec autant d'autorité, qui s'impose comme le maître des lieux ne peut être que le démiurge qui revient pour mettre les choses en ordre, pour en finir avec le chaos créé par ses créatures maladroit.

---

<sup>1005</sup> *Ibidem*, p. 304.

<sup>1006</sup> *Ibidem*, p. 304.

Nous nous approchons d'une confirmation avec ces phrases. Medina se rappelle de ses souffrances, des négations que la vie lui a imposées, il a l'intime conviction d'être devant le responsable de tout cela. Nous pourrions envisager une anagnorisis d'un personnage qui reconnaît l'homme qu'il a interpellé, en l'appelant par son nom, un matin sur la place de Santa María. Nous pourrions également voir une comparaison entre les sentiments d'échec d'un enfant qui voulait devenir peintre et cette émotion que ce juge inspire à Medina à présent. Pourtant, la suite nous confirme que nos soupçons se sont avérés faux :

Ahora estaban frente a frente y Medina recordó la imagen huidiza de alguien visto o leído, un hombre tal vez compañero de oficina que no sonreía; un hombre de cara aburrida que saludaba con monosílabos a los que infundía una imprecisa vibración de cariño, una burla impersonal.

Dans la première partie de notre travail nous avons transcrit cette phrase pour décrire le juge qui exige désormais être appelé « *Usía* ». Après avoir étudié le roman *La vida breve*, cette description prend une nouvelle dimension littéraire. Cette description est pour nous une allusion sans équivoque au personnage d'Onetti, l'homme qui partageait le bureau dans lequel Brausen faisait semblant de travailler pour son agence la « *Brausen Publicidad* ». Ce nouveau palimpseste nous présente un personnage, et pas n'importe lequel, de l'intratextualité onettienne. Liliana Reales voit dans cet épisode une fonctionnalisation de l'écrivain Onetti et le compare à Cervantes qui, dans l'écriture de *Don Quijote*, introduit la figure de l'auteur grâce à un « jeu d'auto-ironie ». La spécialiste affirme aussi :

Tout chez Onetti, y compris lui-même, assume une réalité textuelle. À la fin, par le jeu de la duplicité des représentations, tout est fiction. Si tout dans la pensée est traité par un système de représentations que la syntaxe de la langue ordonne afin d'exprimer une pensée riche de signes, tout n'est qu'une grande métaphore abyssale qui nous éloigne du « réel » et nous ramène dans notre monde de mots où nous, les grammairiens, régnons avec le pouvoir de nous réécrire nous-mêmes et tout ce qui nous entoure<sup>1007</sup>.

---

<sup>1007</sup> « *Tudo em Onetti, até o próprio Onetti, assume uma realidade textual. Pelo jogo da duplicidade das representações, tudo, no fim, é ficção. Se tudo no pensamento se processa por um sistema de representações que a sintaxe da linguagem ordena para expressá-lo vivo de signos, tudo não passa de uma grande metáfora abismal que nos afasta do "real" e nos desloca para o nosso mundo de palavras onde nós, os gramáticos, reinamos com o poder de re-escrevermos a nós mesmos e a tudo o que nos cerca* », Liliana Reales, « O espelho convexo de Onetti » dans *Fragmentos, op. cit.*, p.21.

Nous voyons, plus que de l'ironie, un rappel de la toute-puissance de l'écrivain. Tout comme les références à Brausen introduites par les personnages, l'introduction de la figure de l'auteur dans la diégèse brise l'illusion de la fiction. Le personnage du juge conforte Medina dans ses soupçons d'un être supérieur qui avait décidé de son destin, mais infirme les déclarations de Larsen sur le rôle créateur de Brausen. Medina sait qu'il est devant son créateur, plus encore, devant le créateur de son créateur. La narration de l'épisode se poursuit, en suivant la procédure, le juge demande à voir le corps de Julián. Medina est confus, tout au moins déconcerté, il ne bouge pas :

De pie, Medina esperó que el juez le tendiera la mano. Pero el hombre fue andando junto a Martín, sin esperar de veras que éste lo guiara, como si conociera muy bien la casa, hasta llegar al cuarto de la cama, la silla y el muerto<sup>1008</sup>.

« *Usía* » ne fait pas dans la politesse. Pour ces deux hommes, sont-elles vraiment nécessaires les salutations ? Il est évident que pour le juge cela n'aurait pas de sens, ni se faire guider dans un endroit qu'il a créé. L'attitude de Medina révèle son trouble : « *Medina quedó colocado cerca de la puerta* ». Comme un pantin, il a été placé là et observe les autres. Le juge ordonne de bouger le corps de Julián et « *un pequeño papel blanco apareció ahora en el suelo* ». Nous soulignons qu'il y avait, dans la dernière inspection de la cellule, quelques papiers auprès du cadavre, cependant, la formulation de la phrase laisse croire que le papier est apparu spontanément, sous les regards des trois hommes. Le juge se penche pour ramasser un et lit son contenu. Il passe le papier à Medina qui lit attentivement, « *como si fuera un enigma* » : « *Hijo de mala madre no te preocupes más que yo maté a Frieda* »<sup>1009</sup>. Le juge formule que Seoane est arrivé dans la cellule avec un crayon, plus précisément « *un cabo de lápiz* » trouvé à côté de sa chaussure, et qu'il s'est donné la mort avec, après avoir rédigé sa confession. Nous ne pouvons que remarquer l'ironie d'une mort par un crayon, un instrument destiné à l'écriture, le dernier salut dans l'imaginaire onettien.

Le narrateur nous rapporte les pensées de Medina : « *pensaba en las letras temblorosas del mensaje, en la mano que había mentido antes de caer, en el propósito*

---

<sup>1008</sup> *Ibidem*, p. 305.

<sup>1009</sup> *Ibidem*, p. 306.

*equivoco y terrible que había provocado la confesión* »<sup>1010</sup>. Cette phrase confirme nos soupçons d'une responsabilité du commissaire dans la mort de Frieda, et nous laisse percevoir Julián comme un bouc émissaire pour le crime de son père putatif. La confession du suspect plaît au juge : « *Es un buen broche de oro* ». Il déclare les causes de la mort qui conviendraient : « *Ya me parece leer: sobredosis de cualquier porquería* »<sup>1011</sup>. Avant de repartir, le juge informe les policiers que :

El doctor Díaz Grey no quiere saber nada más de estas cosas. Estuve toda la mañana con él, con el teléfono descolgado para que nadie molestara. Hablamos de tantas cosas; fue una historia de la ciudad. No recuerdo qué edad tiene. Pero lo sigo queriendo como si fuera mi hijo. Un hijo fiel<sup>1012</sup>.

Nous connaissons à présent la raison de l'absence du médecin, éloigné de ses obligations de légiste par la présence du juge chez lui. Nous ne pouvons qu'élaborer des hypothèses quant à la teneur de cette conversation sur l'histoire de la ville. Toutefois, le médecin a déjà signé sa participation dans le projet de Medina, en lui fournissant les moyens économiques dont il a besoin pour accomplir sa « *obra de beneficencia* » telle que l'a nommée le médecin.

---

<sup>1010</sup> *Ibidem.*

<sup>1011</sup> *Ibidem.*

<sup>1012</sup> *Ibidem*, p. 307.

### 3.1.3.2 « Voraz incendio destruyó Santa María... »

Nous précisons que la phrase qui donne son titre à cette sous-partie de notre travail a été prononcée par Onetti au cours de l'entretien réalisé par Jorge Ruffinelli, que nous avons cité auparavant : « *Pero lo lindo, en caso de que el Colorado la incendie, sería mandar telegramas: "Voraz incendio destruyó Santa María..."* ». Cette phrase, formulée sur un ton badin par l'écrivain, comme un titre de journal, serait le texte des télégrammes envoyés à toutes les rédactions des journaux de la région fictionnelle dans laquelle Santa María est située.

Par la suite, Medina retrouve el Colorado et lui apporte de l'argent pour l'opération qu'il prépare. Le commissaire a expliqué au médecin Díaz Grey qu'il avait besoin de son aide pour une « *operación limpieza. Beneficiosa para todos* »<sup>1013</sup> et il lui a accordé son aide pour la faire. La participation du médecin est composée par les « *pilas de brausens dispuestas sobre la mesa. También rojizos los billetes* ». Le Colorado, en connaisseur, explique à Medina les aléas de la tâche qu'il va accomplir : « *además, pienso en el viento. Mientras reventamos de calor se acerca Santa Rosa con su tormenta. No puede demorar. Pero ¿quién adivina para qué lado soplará el viento?* »<sup>1014</sup>.

Nous avons précédemment commenté la place de la tempête de Santa Rosa dans la création de la ville de fiction dans notre analyse du roman *La vida breve*. Cette tempête est également présente dans le processus de destruction planifiée conçu par Medina. La force de son vent est censée étendre le pouvoir destructeur du feu et apporter de la puissance aux flammes qui nettoieront la surface de la terre de cette mauvaise ville qu'est Santa María. Il est possible d'affirmer qu'Onetti accorde à ce phénomène météorologique un rôle d'adjuvant<sup>1015</sup> dans ses œuvres<sup>1016</sup>.

Le dernier chapitre de *Dejemos hablar al viento* s'intitule *Por fin, el viento*. Il nous montre Medina, qui « *Durante tres noches, como un pastora doncella en espera de la*

<sup>1013</sup> *Ibidem*, p. 309.

<sup>1014</sup> *Ibidem*.

<sup>1015</sup> Selon le schéma actantiel de Greimas, l'adjuvant est un objet ou un personnage qui va aider le personnage central à accomplir sa tâche dans l'histoire. Voir Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale : recherche méthodologique*, Larousse, Paris, 1966.

<sup>1016</sup> Santa Rosa est également présente dans le roman *Cuando entonces* (1987) – situé dans les villes de Lavanda et Buenos Aires –, censée s'abattre sur la ville à la fin du mois de septembre, le narrateur lui attribue le pouvoir d'apporter le printemps avec elle : « *Una vez más la historia comenzó para mí, en el día-noche de Santa Rosa* », Juan Carlos Onetti, *Cuando entonces* [1987], dans *Novelas Cortas, op. cit.*, p. 297.

*Divina Aparición* »<sup>1017</sup>. Le commissaire se trouve dans une chambre de l'hôtel Plaza avec Olga, impatient dans l'attente de la tempête qui attisera le feu sur Santa María : « *Medina aguardó tras su ventana del Plaza la llegada retumbante de Santa Rosa* »<sup>1018</sup>.

Après la mort de Frieda, ce couple s'est rencontré (à cause de leur participation dans la mort de Frieda ?). Le narrateur raconte qu'ils « *habían hecho el amor, ella con su natural mezcla de candor y perversión; él con una virilidad sorprendente que le pareció, cada vez ajena y morbosa* »<sup>1019</sup>. La description de leurs rencontres sexuelles n'est pas étrangère au récit de *Dejemos hablar al viento*, néanmoins, le détail de la puissance sexuelle de Medina n'est pas anodin dans ce contexte de mort prochaine. Nous y percevons une pulsion érotique accrue comme réponse à la pulsion de mort, un équilibre entre *eros* et *thanatos* nécessaire pour Medina. Un détail, et pas des moindres, nous interroge : Medina a donné, à son insu, une « *doble ración de seconal*<sup>1020</sup> » à Olga, qui dort profondément.

En 1973, interrogé par Jorge Ruffinelli sur son roman à paraître, Onetti parlait d'un couple heureux dans une chambre d'hôtel, qui survivrait à la destruction de la ville. Nous savons à présent que l'écriture de ce roman a subi des circonstances adverses. Cependant, nous pouvons nous demander si Olga et Medina forment ce couple heureux<sup>1021</sup> dont parlait Onetti, six ans avant la publication du roman qui nous occupe.

Finalement, le commissaire distingue une lumière à la distance : « *El oeste, pensó Medina, no puede ser un alba anticipada. Y yo le dije que no por ese lugar* ». Nous soulignons que le mot « *incendio* » n'apparaît jamais dans le texte de *Dejemos hablar al viento*. Néanmoins, à présent la certitude est totale, ce que le narrateur nous rapporte ne peut être que la description d'un incendie :

La luz, siempre a la izquierda, comenzó a moverse y crecer. Ya muy alta fue avanzando sobre la ciudad, apartando con violencia la sombra nocturna, agachándose un poco para volver a alzarse, ya, ahora, con un ruido de grandes telas que sacudiera el viento.

---

<sup>1017</sup> Juan Carlos Onetti, *Dejemos hablar al viento*, op. cit., p. 310.

<sup>1018</sup> *Ibidem*.

<sup>1019</sup> *Ibidem*.

<sup>1020</sup> *Seconal* est le nom commercial pour l'Amérique du sécobarbital, un somnifère de la famille des barbituriques.

<sup>1021</sup> Cette possibilité d'un amour heureux dans les pages de *Dejemos hablar al viento* serait réfutée par l'affirmation d'Ángel Vilanova pour qui, en parlant sur l'œuvre d'Onetti et celle de Roberto Arlt : « *sólo pensar en la posibilidad de una realización amorosa plena, sería alentar una vana ilusión* », Ángel Vilanova, *El pesimismo militante de Juan Carlos Onetti*, Mérida, Publicaciones de la Universidad Los Andes, 1998, p. 80.

Medina sentía la cara iluminada y el aumento del calor en el vidrio, casi insoportable. Temblaba sin resistirse, víctima de un extraño miedo, del siempre decepcionante final de la aventura. “Esto lo quise durante años, para esto volví”<sup>1022</sup>.

La description de l’attitude du commissaire nous laisse penser qu’il ne compte pas fuir le feu. Medina observe, de loin certes, mais il sent le feu approcher et éprouve de la peur, sans tenter de fuir pour autant. Souhaite-t-il se faire immoler avec la ville qui l’a vu naître ? Considère-t-il que sa disparition fait partie du nettoyage qu’il voudrait appliquer sur Santa María ? Le roman nous apporte une dernière description des gestes du commissaire :

Oyó el estallido de una ventana [...]. Con la pistola en la mano se acercó a la cama. Sentía la necesidad casi irresistible de besar a Gurisa, pero temió despertarla antes que el griterío que comenzaba a llegar de la calle, del hotel, el techo y el cielo<sup>1023</sup>.

L’approche du feu est imminente et le premier réflexe de Medina est de prendre son arme. Pour tuer Olga et se suicider par la suite ? Bien qu’il ressente le désir d’accomplir un dernier geste d’amour, il ne la réveille pas.

À partir de cette description de la lumière qui s’étend sur la ville, de la chaleur et de l’explosion de la fenêtre, le lecteur construit une image des flammes, de la sensation d’étouffement des habitants et des bruits assourdissants de la destruction de Santa María. Or, les mots du champ lexical de feu sont totalement exclus de ce dernier chapitre de *Dejemos hablar al viento*. En effet, ni « *fuego* », ni « *llama* », ni « *humo* » n’apparaissent dans la narration de l’incendie. De la sorte, Onetti a savamment construit un texte fait de soupçons qui contourne les éléments du langage prévisibles et laisse au lecteur la responsabilité de composer sa propre instantanée de la tragédie.

---

<sup>1022</sup> *Ibidem*, p. 311

<sup>1023</sup> *Ibidem*, p. 311 et 312.

### 3.2 Le constat des dégâts dans *Cuando ya no importe*

*Cuando ya no importe* (1993) est le dernier roman publié par Onetti avant sa mort. Le décor du roman est une région semi tropicale dans laquelle sont situées trois villes appelées Santamaría : Santamaría Nueva, Santamaría Vieja et Santamaría Este. Les éléments textuels nous permettant de situer ce roman dans la saga Santa María, sont nombreux et nous les relèverons au cours de notre analyse. Pour commencer nous pouvons citer quelques-uns : l'existence d'une « Colonia Suiza » à proximité de Santamaría<sup>1024</sup>, de vagues références à un incendie survenu auparavant dans cet espace romanesque, l'invocation d'une figure divine appelée Brausen<sup>1025</sup> et la présence du premier Sanmarien, le docteur Díaz Grey, habitant de Santamaría Vieja.

La question légitime que nous pouvons nous poser est : quelle est la place de *Cuando ya no importe* dans cette troisième partie de notre travail consacrée à la destruction de la ville de fiction ? La place de ce roman est celle du témoignage de la destruction de Santa María, survenue dans *Dejemos hablar al viento*, et de la capacité de l'univers onettien à se régénérer autour d'un espace imaginaire variable. Cette capacité nous permet donc de retrouver les mécanismes de création, ou plus précisément, de recréation de l'espace onettien. C'est pourquoi, notre attention se focalisera sur la recherche de ces mécanismes, au détriment de l'analyse textuelle, qui nous égarerait dans des recherches stylistiques laborieuses.

Pour situer *Cuando ya no importe* dans l'imaginaire onettien, nous nous en remettons aux déclarations de l'auteur dans un entretien réalisé en 1979, peu de temps après la publication de *Dejemos hablar al viento*. Dans cet entretien, María Esther Gilio demandait à Onetti si Santa María lui manquait déjà. Ce à quoi, Onetti répondait :

–No se sorprenda si un día vuele a verla, gris y provincial ... si tengo ganas de resucitarla, no voy a detenerme.  
–Ah eso significa que ya la está añorando. No, simplemente no me cierro a nada<sup>1026</sup>.

<sup>1024</sup> « [...] siempre hacia el este, existía y prosperaba una Colonia Suiza de la que alguien alguna vez, en un pasado huido, me había hablado », Juan Carlos Onetti, *Cuando ya no importe* [1993] dans *Novelas cortas*, op. cit., p. 352.

<sup>1025</sup> « [...] la casa que sigue siendo mía hasta que Dios Brausen quiera », *ibidem*, p. 406.

<sup>1026</sup> María Esther Gilio, *Estás acá para crearme*, op. cit., p. 72.

Pour étayer sa réponse, l'écrivain faisait référence à la micro-nouvelle *Presencia*, qu'il avait publiée quelques mois plus tôt<sup>1027</sup>, « *donde hablo de la reconstrucción de Santa María* »<sup>1028</sup>. Toutefois, dans *Presencia*, le nom de la ville de fiction est resté inchangé, c'est-à-dire qu'il ne s'agit pas d'une reconstruction mais plutôt d'une continuité modifiée par un élément perturbateur de l'ordre sanmarien : une dictature militaire. Nous avons déjà commenté cette micro-nouvelle narrée par Jorge Malabia exilé à Madrid.

En revanche, dans le roman qui nous occupe à présent, un espace de fiction nouveau a été articulé autour des trois zones qui composent cet univers appelé Santamaría. Un nouveau paysage, composé d'une géographie et d'une dynamique humaine différentes de celle de la Santa María originelle. Santamaría Nueva et Santamaría Vieja ont été unies par un pont qui n'existe plus désormais : « *Ya no existía el puentecito de madera y barandas de sogá que cruzaba el río para unir ambas Santamarías* »<sup>1029</sup>. Une tendance annoncée dans *Dejemos hablar al viento* a fini par devenir une réalité, au moins du point de vue des Sanmariens : « *No olvide que Santamaría es hoy casi una colonia de la colonia de suizos alemanes. Llegaron con el Génesis* »<sup>1030</sup>.

La technique onettienne d'écriture montre dans *Cuando ya no importe* une évolution importante, visible dans les commentaires que le narrateur fait de ses propres écrits, qui relèvent de la métalittérature. Comme il est fréquent dans les œuvres d'Onetti, les références littéraires sont nombreuses, tout au long du roman. Par exemple, le nom de Kirilov, le personnage du roman *Les Possédés* (1871) de Fiodor Dostoïevski, est cité par le narrateur pour décrire les circonstances de sa vie au début du roman : « *Mi situación en Monte es muy mala y bordea la angustia, en la que no acepto entrar porque me ayuda siempre el recuerdo de un amigo de mucho tiempo atrás llamado Kirilov*<sup>1031</sup> o algo parecido. Sé que lo expulsaron de su partido »<sup>1032</sup>. Une référence à l'écrivain français

---

<sup>1027</sup> Juan Carlos Onetti, *Presencia*, dans *Cuadernos hispanoamericanos*, *op. cit.*

<sup>1028</sup> María Esther Gilio, *Estás acá para crearme*, *op. cit.*, p. 72.

<sup>1029</sup> Juan Carlos Onetti, *Cuando ya no importe* [1993] dans *Novelas cortas*, *op. cit.*, p. 382.

<sup>1030</sup> *Ibidem*, p. 365.

<sup>1031</sup> Le narrateur peut faire référence à Alexis Nilitch Kirilov, un personnage appartenant à une cellule révolutionnaire qui cherche à renverser l'ordre établi dans la Russie tsariste de fin du XIX<sup>e</sup> siècle dans *Les démons* ou *Les possédés* (titre original russe : Бесы), de l'écrivain russe Fiodor Dostoïevski publié en feuilleton à partir de 1871 jusqu'en 1872 dans *Le Messager russe*, et dont la composition débuta en 1869. Ce personnage se suicide, non sans avant s'être laissé convaincre, par un personnage manipulateur au cœur de l'intrigue du roman, de porter la responsabilité de deux meurtres qu'il n'a pas commis.

<sup>1032</sup> *Ibidem*, p. 350.

Albert Camus apparaît lorsque le narrateur écrit dans son journal : « *un libro llamado El mito de Sísifo. Hace unos días empecé a leerlo* »<sup>1033</sup>. Le poète franco-uruguayen Jules Supervielle est également cité : « *debarcadere; así se llama el mejor libro de poemas de Supervielle* »<sup>1034</sup>. Nous trouvons aussi une œuvre d'André Gide entre les livres lus par le narrateur, son roman *Les faux monnayeurs* : « *una gran novela, Los monederos falsos* »<sup>1035</sup>. Ces références nous permettent d'affirmer qu'Onetti s'est fait plaisir à rédiger une œuvre dans laquelle il exprime son désir d'expression littéraire – comme il l'a toujours fait, d'ailleurs – en rendant un dernier hommage à ses inspirations et en revenant sur son monde à soi, changé certes, mais toujours à lui.

*Cuando ya no importe* prend la forme d'un journal tenu par le narrateur autodiégétique qui raconte sa nouvelle vie dans Santamaría. Ce narrateur affirme s'appeler John Carr, mais, comme beaucoup d'autres éléments textuels que nous relèverons par la suite, ce nom est peu fiable. Nous apprenons par la suite que ce nom lui a été donné par son employeur, qui porte lui-même un faux nom : « *Profesor Paley, aunque no sean mi nombre ni título. También tengo otro nombre y profesión para usted* »<sup>1036</sup>.

John Carr donc, est un homme à la recherche d'un emploi dans une ville appelée Monte<sup>1037</sup>. Au bout du désespoir, il passe un entretien avec le « *Profesor Paley* » qui lui parle d'une ville appelée Santamaría et qui ne ressemble à aucune d'autre : « *Pero nuestra Santamaría, es cosa distinta* »<sup>1038</sup>. Il est embauché par Paley et sa mission « *no se trataba de construir una presa o represa, sino solamente de cimentar lo que ya estaba hecho* »<sup>1039</sup> et pour cela le Profesor lui a fourni « *un recién nacido título de ingeniero* »<sup>1040</sup>. Nous percevons ainsi qu'autant cet emploi que ces deux personnages sont un artifice. Finalement, il s'avère que la construction que doit surveiller Carr cache des opérations de contrebande<sup>1041</sup>.

---

<sup>1033</sup> *Ibidem*, p. 413.

<sup>1034</sup> *Ibidem*, p. 368.

<sup>1035</sup> *Ibidem*.

<sup>1036</sup> *Ibidem*, p. 347.

<sup>1037</sup> Nous avons déjà commenté les précisions de Daniel Balderston, dans son édition critique *Novelas cortas*, où il nous renseigne sur le changement opéré par Onetti dans le manuscrit de *Cuando ya no importe* : toutes les apparitions du mot « *Montevideo* » ont été barrées et remplacées par « *Monte* ». *Ibidem*.

<sup>1038</sup> *Ibidem*, p. 350.

<sup>1039</sup> *Ibidem*, p. 351.

<sup>1040</sup> *Ibidem*.

<sup>1041</sup> « *Me han dicho que la mayoría de este pueblo vive del contrabando* », *ibidem*, p. 365.

Au fil des pages, nous pouvons constater les oublis et les mensonges du narrateur jusqu'à construire un récit trompeur. La véracité n'est pas une priorité pour Carr, par ailleurs, il appelle son journal « *apuntes* » comme une sorte d'aide-mémoire pour un homme qui n'est pas constant dans ces notations. Ce journal, qui devrait nous permettre de comptabiliser une chronologie à l'aide des dates marquées en début de notes, n'est en fait pas fiable du tout. En effet, si nous nous tenons aux dates de rédaction des entrées de ce journal, nous constatons une période de rédaction de plus de huit ans. Cependant, en raison de l'absence d'année attribuée à chaque date, nous sommes dans l'impossibilité de déterminer exactement la ligne chronologique de rédaction. Carr nous avait prévenu, au début du roman, qu'il s'était fixé comme objectif, en suivant « *el lema del New York Times* », « *apuntar todo lo que fuera digno de ser apuntado* »<sup>1042</sup>.

Comme nous l'avons évoqué, ce monde de fiction s'articule autour de trois Santamarías. Le narrateur lui-même doute de son emplacement, il le décrit comme « *un lugar, que sólo existe para geógrafos enciados, llamado Santamaría Este* »<sup>1043</sup>. Néanmoins, les éléments nous rappelant un espace connu apparaissent, ainsi Santamaría Vieja « *conserva hospital* »<sup>1044</sup>. L'« *Hotel Berna* »<sup>1045</sup> se trouve maintenant à Santamaría Este et le bar « *el Chamamé* », originellement situé à Enduro, se trouve à Santamaría Vieja. Un commentaire de Carr nous apporte une référence intratextuelle évocatrice :

No me atrevería a decir que el Chamamé fue descubrimiento mío. Hace muchos años que un amigo muy querido me habló de ese local de baile, por entonces casi increíble. Aquel amigo era hombre de pocas palabras, pero cuando andaba estimulado hablaba muy largo y con una prosa que no puedo comparar, por su belleza, con ninguna otra que yo haya escuchado. Aun forzando el inútil recuerdo. Pero el querido amigo sólo conoció al Chamamé con luz de día. Subsiste, sucio por el tiempo y el mosquerío, el cartel no siempre respetado que prohíbe «el porte y uso de armas»<sup>1046</sup>.

Nous n'avons plus de précision sur cet « *amigo muy querido* » mais nous savons que ce bar apparaît dans *El astillero* (1961) et que Larsen le fréquentait. Carr raconte l'évolution de ce bar, devenu maison close avec le temps : « *fue en sus tiempos mezcla de*

<sup>1042</sup> *Ibidem*, p. 350

<sup>1043</sup> *Ibidem*, p. 352.

<sup>1044</sup> *Ibidem*, p. 358.

<sup>1045</sup> *Ibidem*, p. 401.

<sup>1046</sup> *Ibidem*, p. 383.

*restaurante y taberna y donde, a esta altura, sólo servía para comer pizza, emborracharse, si uno tenía bastante dinero, con Presidente y rebuscar, en medio del humo, alguna cara de mujer no demasiado repugnante* »<sup>1047</sup>.

Nous avons évoqué précédemment le nom de Brausen employé comme un synonyme de Dieu. Il apparaît également chanté dans une procession religieuse<sup>1048</sup>. Toutefois, son nom a subi une désacralisation car le bar Berna est devenu à présent le Brausen. En effet, « Abu el turco » donne rendez-vous à Carr « *esta noche a las diez en el Brausen [...] Fui en un jeep y encontré el bar que llamaban Brausen* »<sup>1049</sup>. Cette répétition du nom du démiurge fait réfléchir Carr : « *Se me ocurrió que los sanmarianos andaban escasos de apellidos* »<sup>1050</sup>. Au cours de cette rencontre, Abu lui raconte à Carr l'histoire des lieux : « *Cuando esto era un boliche impresentable, el viejo Berna, aquí solía parar un compinche muy querido y que andaba esquivando la pobreza. Supe o me dijeron que por fin le vino la buena racha. Ojalá. Usted comprende que los nombres no se dicen* »<sup>1051</sup>. Nous y percevons, encore, une allusion à Larsen, car il fréquentait le Berna et la dernière apparition de ce personnage, dans *Dejemos hablar al viento*, nous le montrait dégradé physiquement, certes, mais économiquement florissant avec son hôtel de rendez-vous « *Carreño House* », à Lavanda.

Un détail et pas des moindres attire notre attention sur la situation politique de cette ville de Santamaría : la présence de « *milicos* », en employant ce terme, déjà commenté, pour parler des militaires. Un militaire en particulier, que les gens appellent « *don Autoridá* », est détesté par Carr. Il nous apprend que ce militaire est le propriétaire du Chamamé, le bar de la ville qui fonctionne également comme maison close et que « *toda Santamaría sabía que este milico de sector policial era homosexual. Y él sabía que todos sabían* »<sup>1052</sup>. Dans ses notes pleines de mépris envers ce personnage, Carr nous apporte une information qui nous interpelle. En effet, il affirme que ce militaire malveillant

---

<sup>1047</sup> *Ibidem*, p. 398.

<sup>1048</sup> « [el] cura que precedía marcha y cántico: Señor Brausen / por tu amor pon / la lluvia / y quita el sol », *ibidem*, p. 361.

<sup>1049</sup> *Ibidem*, p. 395

<sup>1050</sup> *Ibidem*.

<sup>1051</sup> *Ibidem*.

<sup>1052</sup> Nous avançons l'hypothèse que ce militaire homosexuel peut être une référence au personnage du roman *El guardaespaldas*, de Nelson Marra, dont la publication dans les pages de l'hebdomadaire *Marcha* a signifié pour Onetti la prison et la torture, comme nous l'avons exposée dans la première partie de notre travail. *Ibidem*.

et détestable appelé « *Autoridá* », que Carr appelle « *milico de mierda* » dans son journal, porte un nom commençant par M : « (*más adelante supe que su apellido también tenía una M como inicial*) »<sup>1053</sup>. Ce militaire est-il le commissaire Medina ?

Dans la micro-nouvelle *Presencia* (1978), un général appelé Cot opprimait Santa María. Dans les pages de *Cuando ya no importe*, nous retrouvons « *El milico Got* », personnage corrompu impliqué dans tous les trafics illégaux de la région<sup>1054</sup>. Les événements racontés dans *Presencia* sont évoqués lorsque Carr raconte une visite à la librairie que tient désormais Lanza :

El viejo Lanza, condenado a morir por la enorme tristeza que le imponía la ocupación de su patria por militares curas y estraperlistas. Es cierto que la ola sucia ya había remitido años atrás. Pero había aventado la aldea del viejo Lanza, su rincón, sus costumbres, tal vez su vaca, la maestra rural y sus nietos, sus esperanzas sin ambición<sup>1055</sup>.

Nous rappelons que Lanza, l'ancien journaliste d'*El Liberal*, est espagnol. Nous percevons ici une évocation des origines de ce migrant installé à Santa María depuis de longues années, dans les épisodes antérieurs de la saga. En parlant de la tristesse éprouvée par Lanza de voir sa patrie occupée par les militaires nous ne pouvons que penser au discours prononcé par Onetti lorsqu'il recevait le prix Cervantes, en 1980, dans lequel il citait la phrase latine *Ubi libertas ibi patria*<sup>1056</sup> en remerciant son pays d'accueil qui l'honorait d'une telle reconnaissance. La disparition d'*El Liberal* et la publication des nouveaux journaux de la ville est racontée par Carr : « *Yo sabía que tiempo atrás existió un diario llamado El Liberal así como otro titulado El Socialista que salía de vez en cuando y lo editaba el boticario Barthé. Ahora sólo se publicaban ocho páginas del periódico La Voz del Cono Sur* »<sup>1057</sup>.

Cette évocation du pharmacien Barthé nous apporte un autre vestige de la Santa María d'autrefois. Actuellement, Barthé n'est plus le propriétaire de la pharmacie

---

<sup>1053</sup> *Ibidem*, p. 385.

<sup>1054</sup> *Ibidem*, p. 365.

<sup>1055</sup> *Ibidem*, p. 141.

<sup>1056</sup> Variante de « *Ubi bene ibi patria* », phrase de Cicéron qui apparaît dans son recueil *Tusculanae disputationes* (45 av. J.-C.). Une partie du discours d'acceptation du prix est disponible en ligne sur les archives de la RTVE, consultable sur <http://www.rtve.es/alacarta/videos/premios-cervantes-en-el-archivo-de-rtve/discurso-juan-carlos-onetti-premio-cervantes-1980/2785542/>

<sup>1057</sup> *Ibidem*.

de la ville : « *Barthé ya no estaba pero le había dejado al mancebo* »<sup>1058</sup>. Nous rappelons que ce garçon efféminé travaillait avec le pharmacien dans la diégèse de *Juntacadáveres* (1964).

Dans ce monde de prostitution et contrebande qu'est Santamaría, un personnage attire notre attention : « *el Juez* ». Carr l'a rencontré au Chamamé et le décrit ainsi :

allá en el fondo, casi apoyado contra los vidrios de una ventana, estaba sentado, noche a noche, el Juez. Ocupaba siempre una mesa-escritorio contra la pared y allí apoyaba el respaldo de su silla. Llegaba siempre con una valija cilíndrica, de las llamadas de cobrador, y de allí sacaba una botella virgen de whisky y un mazo de papeles que distribuía sobre la mesa. Nunca vi que los mirara. Era un hombre cincuentón de abundantes cabellos grises siempre bien peinados, dentadura blanca que mostraba pocas veces y nariz ganchuda. Su voz tenía un tono curioso a la que nunca pude atribuirle con certeza ningún origen. [...] pude conocer el nombre de su veneno. Se llamaba *Only Proprietor*, marca para mí desconocida<sup>1059</sup>.

Ce personnage nous rappelle un autre juge, celui que nous avons retrouvé dans *Dejemos hablar al viento* : le juge qui se faisait appeler « *Usía* ». Ce personnage, représentant l'autorité dans Santa María, était décrit reprenant mot par mot la description que Brausen avait fait, dans *La vida breve*, d'un homme appelé Onetti. Cette nouvelle apparition d'un personnage qui impose une tonalité particulière à sa voix est une parodie de la fonctionnalisation de l'auteur rencontrée dans *Dejemos hablar al viento*. La marque du whisky « *Only Proprietor* » est également une parodie de la propriété textuelle, à notre avis.

Díaz Grey habite toujours dans la maison héritée de Petrus, après son mariage avec Angélica Inés, que nous avons commenté dans notre analyse de *Dejemos hablar al viento*. Carr et lui se sont rencontrés et le faux ingénieur rend visite au médecin régulièrement : « *Durante mucho tiempo hice apuntes de mis entrevistas con Díaz Grey. Los guardaba junto con los demás en una gran carpeta color vino, acordeonada, que le había comprado al viejo Lanza* »<sup>1060</sup>. Carr s'intéresse à cet homme qui connaît l'histoire de la ville. Pour cet homme venu dans une ville inconnue, l'histoire des lieux est devenue une curiosité qui frise l'obsession. Ce personnage nouveau dans l'univers onettien est, du point

---

<sup>1058</sup> *Ibidem*, p. 405.

<sup>1059</sup> *Ibidem*, p. 385.

<sup>1060</sup> *Ibidem*, p. 414.

de vue littéraire, un instrument de présentation de ce monde que les lecteurs de la saga peuvent reconnaître, malgré le prisme déformant de la nouvelle appellation et le nouvel ordre de la ville. Selon Mathilde Silveira : « *para un conocedor de la obra [de Onetti], Carr aparece como un pretexto literario, una mediación para permitir reencontrarse con los personajes de antes y sobre todo despedirse de ellos y de la ciudad* »<sup>1061</sup>.

Suivant sa curiosité et sa soif de chroniqueur, Carr décrit le médecin comme un homme qui « *no podía pasar mucho de los cincuenta años* ». Dans ses notes, Carr raconte :

Creo que su mayor orgullo fue sacudir la Santamaría pacata contribuyendo en forma clandestina a que el proxeneta danés, cuyo nombre me dijo y apunté y perdí, se instalara en esta ciudad «donde gobernaban viejas beatas, empresarios gordos y militares nunca asomados que protegían la reserva espiritual de Occidente»<sup>1062</sup>.

Ici nous retrouvons explicitement la référence à Larsen, dont son nom est effectivement d'origine danoise, et l'aventure de la maison close. Dans le texte de *Cuando ya no importe*, apparaît, en détail, la narration de la lutte qui a secoué la société sanmarienne à l'époque. Nous pouvons affirmer que le souvenir de Larsen et son projet est pérenne dans Santamaría. Il revient sans cesse dans les notes prises par Carr, toujours cité par un sanmarien qui le remémore : « *alguien, como me han contado, aspiró un día a ser regente de un prostíbulo perfecto* »<sup>1063</sup>.

Nous avons évoqué la référence à un incendie qui s'était produit dans la ville. Cette unique référence apparaît sous le ton de blague, dans une conversation entre amis qui expliquent à Carr le « style sanmarien » :

La conversación estuvo dando unas vueltas aburridas hasta que alguno de ellos recordó un incendio del que nunca había oído hablar.  
–Es el estilo sanmariano –dijo el médico–. Es triste pero la verdad fue que hasta en eso fracasaron.  
–Cierto –afirmó el turco–. Pero nunca se demostró que la cosa fuera planeada. –Y yo diría que para mayor humillación, aparte de arder dos o tres ranchos y que por suerte nadie murió, la consecuencia más grave se registró en la tienda del judío. Cerró las puertas y la vidriera y un día entero estuvieron los dos muchachitos empleados quemando los orillos de

---

<sup>1061</sup> Mathilde Silveira, « Escritura final de Cuando ya no importe de Onetti » dans *Letral*, Granada, numéro 7, 2011, p. 114-124, p. 118.

<sup>1062</sup> *Ibidem*, p. 415.

<sup>1063</sup> *Ibidem*, p. 384.

las telas y no sé qué más, para poner al final el gran letrero: mercadería salvada del incendio. Vendió todo lo que quiso después de subir los precios. Porque la gente es imbécil sin límites y los sanmarianos un poco más<sup>1064</sup>.

Nous avons ici l'épilogue de la grande destruction de Santa María qui devait être annoncée par télégramme aux plus importants journaux de la région. Elle a tourné au fiasco, les résultats ont été l'humiliation et l'arnaque. L'incendie est devenu une preuve de l'incapacité des sanmariens à mener à bout un projet qui réussit.

L'amitié de Díaz Grey et Carr est sincère et s'étale dans le temps. Le médecin avoue à cet homme qu'il a appris à connaître son impossibilité de se rappeler de sa vie avant son arrivée à Santa María : « *mi memoria no ha registrado nada anterior a mi aparición en Santamaría a los treinta años de edad y con un título de médico bajo el brazo. Puede ser, lo pienso a veces, un caso muy extraño de amnesia. Imagino que yo también tuve, como usted, infancia, adolescencia* »<sup>1065</sup>.

Le médecin sait que sa vie est ainsi faite, et que l'art de fabriquer un passé appartient aux romanciers : « *Un pasado creíble sólo puede ponerlo por escrito un novelista, un mentiroso que hizo profesión de la mentira. Pasados, presentes y futuros verosímiles para personajes* »<sup>1066</sup>. Outre qu'ils définissent les fondements de la profession d'écrivain, ces mots nous confirment que cette nouvelle région partagée en trois villes ou villages est Santa María, son premier habitant l'a confirmé. D'autres mots prononcés par le médecin, au cours d'un de ces longs entretiens, nous interpellent :

Un drogadicto, como un alcohólico, es un suicida. Está ejerciendo su derecho indiscutible a practicar un suicidio al ralentí. El alcohol no está prohibido porque los gobiernos son socios de los fabricantes. Cobran sus ganancias mediante impuestos. Lo mismo digo del tabaco<sup>1067</sup>.

Si nous nous rappelons que ces mots ont été écrits par un homme qui passait ses journées dans son lit à boire et fumer, ils prennent l'allure d'une revendication de sa volonté. Si en plus, cet homme décède moins d'un an après les avoir écrits, ils prennent l'allure d'une dernière confession.

---

<sup>1064</sup> *Ibidem*, p. 388.

<sup>1065</sup> *Ibidem*, p. 402.

<sup>1066</sup> *Ibidem*.

<sup>1067</sup> *Ibidem*, p. 413.

Les notes de Carr nous apprennent que le médecin est fatigué, il a perdu le goût de vivre. Petit à petit, la décrépitude s'empare de lui, Carr la raconte dans son journal :

Aquello ya no era Díaz Grey. Era un viejo borracho, impúdico, que alzaba la calvicie y los ojos aceptando resignado no comprender. La cara, también ésta oscilante, parecía dominada por la piel que se apoyaba inclemente y antigua en la calavera que había estado vigilando y protegiendo desde el momento en que alguien, azotándole las nalgas, provocó el primer berrido de arrepentimiento. Y ahora la piel, razonablemente fatigada de su larga tarea, se aflojaba en descanso, se iba plegando para repetir las arrugas que sus hermanas habían impuesto durante siglos antes de dejar desnudas calaveras, cuencas vacías y buscar el total reposo de la gusanera y el polvo<sup>1068</sup>.

Dans une note datée du 2 mai, Carr transcrit une note d'adieu signée D.G. qui lui est parvenu par courrier. Díaz Grey est mort et prend congé de son ami. Nous apprenons par la suite qu'il s'est suicidé, un cycle s'achève. La note suivante est datée du 30 août et nous montre Carr attendant la tempête de Santa Rosa : « *Agonizaba otro invierno y no había necesidad de la ayuda de Santa Rosa para que asomaran brotes verdes en los escasos árboles* »<sup>1069</sup>. Cette tempête a le pouvoir, dans l'imaginaire onettien, de changer l'air d'une ville et ainsi rendre la vie plus supportable aux habitants. Comme nous l'avons commenté précédemment, Santa Rosa était attendue par Brausen lorsqu'il créait sa ville de fiction et elle était, également, attendue par Medina lorsque la destruction de Santa María se préparait.

Pour conclure, nous pouvons affirmer que les dégâts annoncés dans *Dejemos hablar al viento* n'ont pas eu lieu. Santa María a changé de nom, comme si par l'action de la chaleur les deux mots qui le composent s'étaient collés et avait donné comme résultat un nom nouveau pour un monde ancien. Une autre interprétation peut être que le fait de rajouter le mot « *Nueva* » à une ville lui accorde une connotation de modernité et vitalité dont Santa María est dépourvue. *In fine*, Santa María ou Santamaría cette ville est éternelle car elle appartient au monde de la fiction.

---

<sup>1068</sup> *Ibidem*, p. 441.

<sup>1069</sup> *Ibidem*, p. 445.

## **CONCLUSION**



La première partie introductive de notre travail nous avait permis d'envisager les mondes imaginaires comme des constructions fictionnelles inséparables de l'évolution de la culture humaine. La place de ces mondes dans la vie des sociétés a évolué au fil du temps pour répondre aux besoins d'expression des créateurs et aux attentes des destinataires. Cette conception des lieux imaginaires nous avait amenée à formuler une typologie dans laquelle nous avons distingué des mondes imaginaires créés dans un but religieux, satirique, philosophique, pédagogique et romanesque. Dans cette typologie, la place occupée par les lieux utopiques a confirmé notre intuition de départ qui considérait les mondes imaginaires comme des constructions à double valeur : l'appropriation du créateur de ce nouvel espace fictionnel comme un lieu d'expression et la recherche des destinataires d'un lieu d'évasion possible. Telle est la magie de cette construction humaine qu'est la littérature, transporter le lecteur dans un ailleurs possible.

Notre attention a été attirée par l'apparition au cours des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles d'une série d'espaces de fiction à forte référentialité, ancrés ainsi dans un espace réel identifiable. Ces espaces littéraires partageant des références géographiques, démographiques et sociales avec le monde des récepteurs, c'est-à-dire, les lecteurs, ont trouvé un public attiré par la représentation romanesque d'un monde accessible dessiné sous les traits d'un ailleurs. La preuve de cet attrait est la richesse de lieux de fiction créés dans cette période de démocratisation de l'accès à la lecture.

La théorie des mondes possibles, exposée également dans la première partie de notre travail, a éclairé d'une lumière neuve notre conception de monde imaginaire, en même temps qu'elle nous a apporté un regard critique sur notre perception du monde « réel ». Nous avons, au cours de notre travail, repris certains apports de cette théorie applicables à l'analyse textuelle, modestement certes, mais en suivant toujours l'objectif fixé dans notre Introduction : déceler les mécanismes de construction d'un univers de fiction. Il serait évidemment pour le moins hasardeux d'essayer d'appliquer cette théorie pour atteindre notre objectif qui ne porte pas sur la vraisemblance de ce monde de fiction appelé Santa María.

Par la suite, nous nous sommes intéressée à la vie de Juan Carlos Onetti, afin de comprendre les motivations de cet écrivain pour créer un univers de fiction comme

Santa María. En suivant son parcours de migrant économique habitant la ville de Buenos Aires, parce qu'il ne trouvait pas un emploi pour survivre, comme il l'a affirmé, nous avons trouvé certains points en commun entre l'écrivain et ses personnages masculins. Cet aspect s'est révélé particulièrement saillant dans le cas du personnage Juan María Brausen, un homme originaire de Montevideo (il n'affirme jamais être Uruguayen), qui travaille dans une agence de publicité et se sent attiré par la sœur de son épouse. Nous rappelons que Juan Carlos Onetti a travaillé dans le magazine publicitaire *Veá y lea* de Buenos Aires, en même temps qu'il était le secrétaire de rédaction de Reuters, lors de son deuxième séjour à Buenos Aires (1943-1955) et qu'il s'est marié avec la sœur de sa première épouse. Ces coïncidences étant si frappantes, une mise en garde s'est imposée : celle de ne pas chercher les traces de l'écrivain dans ces personnages, ni de vouloir interpréter à tout prix l'œuvre d'un écrivain par le biais de sa vie.

Afin de développer les éléments constitutifs de la poétique onettienne nous avons déterminé les deux composantes, à nos yeux, définitives de l'imaginaire de Juan Carlos Onetti. Ce développement a été organisé sur deux volets conceptuels : le protagoniste onettien et la ville de fiction créée par l'auteur. Le protagoniste onettien est le plus fréquemment le narrateur homodiégétique des récits, nous avons décelé seulement deux exceptions dans toute la production de Juan Carlos Onetti : la micro-nouvelle *Convalecencia* et le récit intitulé *El impostor*. La figure du protagoniste onettien a été illustrée à partir des personnages d'Eladio Linacero, le médecin Díaz Grey, le commissaire Medina et Jorge Malabia. Nous avons ainsi construit une typologie de ces hommes quadragénaires – à l'exception de Jorge qui est un adolescent dans la diégèse de *Juntacadáveres* (1964) –, malheureux et désabusés qui soupçonnent la présence d'un créateur capricieux et malfaisant.

La description de la ville de fiction a été élaborée à partir d'éléments extraits des dix-sept œuvres qui composent la saga Santa María. Nous avons ainsi dressé un tableau de son emplacement géographique, sa toponymie, son climat, son architecture, sa population, ses autorités, ses lieux publics. Même si nous sommes parvenue à établir un emplacement géographique pour ce lieu de fiction, nous nous sommes avouée dans l'impossibilité de déterminer la variable temps de ce monde de fiction car aucune référence fiable au temps n'apparaît dans l'univers de Santa María. En outre, cette recherche d'une temporalité

nous a conduite sur les traces d'une mise en abîme littéraire dans laquelle les personnages comptabilisent le temps par pages ou par livres.

La deuxième partie de notre travail est consacrée à l'analyse des œuvres de Juan Carlos Onetti insérées dans l'axe de la création de la ville de fiction. Nous avons débuté le chapitre par une étude du roman *La vida breve* (1950). Ce roman contient le premier élément de nominalisation de Santa María, autour duquel s'articule une diégèse située dans cette ville et qui prend de plus en plus d'autonomie par rapport au premier récit de la fiction, celui qui raconte la vie de Juan María Brausen à Buenos Aires, le récit producteur de la fiction située dans la ville imaginaire. Les deux récits s'imbriquent dans une scène qui reste sans épilogue et marque la disparition du personnage Juan María Brausen habitant de Buenos Aires.

Le deuxième roman de notre corpus à être étudié a été *Juntacadáveres*, un roman publié quatorze ans après *La vida breve* qui contient les clés de lecture pour interpréter l'épisode de la disparition de Brausen et ainsi assister à une création de la ville antérieure à l'intervention du démiurge. Nous y avons retrouvé des éléments fondationnels qui conforteraient les affirmations de Juan Carlos Onetti sur l'origine de son inspiration pour la création de la ville imaginaire, à savoir la création de la ville de fiction s'est articulée autour du personnage de Larsen au lieu de l'être autour du personnage de Brausen, pourtant considéré comme le démiurge créateur.

Néanmoins, c'est dans *Tiempo de abrazar* (1974), le troisième roman étudié dans la deuxième partie de notre travail, que nous avons trouvé les références textuelles à Santa María les plus anciennes. Dans un exercice qui relève de l'archéologie textuelle, et suivant l'intuition du critique Jorge Ruffinelli, nous avons décelé les éléments de la poétique onettienne restés cachés, tels des manuscrits d'une religion inconnue, et qui ont failli ne jamais voir le jour.

L'élaboration d'une chronologie des publications des œuvres de Juan Carlos Onetti, initiative qui aurait pu nous paraître superflue, s'est avérée finalement un outil puissant à l'heure de vérifier les dates de rédaction et de publication de la nouvelle *Tiempo de abrazar*. Comme nous l'avons commenté dans l'introduction de notre travail, les aléas de l'édition ont égaré le manuscrit de ce roman rédigé dans les années 1930, qui ne sera publié qu'en 1974.

Il n'en reste pas moins que Santa María a vu le jour en 1950 et que Juan Carlos Onetti a toujours affirmé avoir créé cette ville de fiction pour atténuer la nostalgie provoquée par la séparation avec sa ville natale, Montevideo. L'auteur blâmait ainsi la néfaste politique extérieure menée par le gouvernement de Juan Domingo Perón lorsqu'il était président de l'Argentine (1946–1955). Ces déclarations de l'écrivain sur ses motivations personnelles pour créer le monde de fiction ont été à la base d'analyses textuelles réalisées par des spécialistes, que nous avons exposées. Dans le but de corroborer les circonstances personnelles, décrites par Juan Carlos Onetti comme les déclencheurs de son besoin de construire un « monde à soi » littéraire, nous nous sommes intéressée à l'histoire du Río de la Plata. Comme nous l'avions annoncé, nous avons donc procédé à une vérification des événements historiques de l'époque pour les comparer aux déclarations Juan Carlos Onetti sur les processus d'écriture de ces œuvres, cette comparaison faisait partie de notre stratégie de travail annoncée. Nous avons donc pu déceler quelques contradictions entre le récit historique et les affirmations de l'écrivain car, même s'il y a eu effectivement une impossibilité de traverser les frontières entre l'Argentine et l'Uruguay sous le gouvernement de Juan Domingo Perón, elle s'est produite deux ans après la publication de *La vida breve* (1950). Ainsi sommes-nous arrivée à la conclusion que la nostalgie de son pays alléguée par l'auteur n'avait pas son origine dans la conjoncture politico-diplomatique évoquée. Ce fait remettait également en question l'évolution de la rédaction du roman fondateur et par conséquent tout le processus de création de Santa María.

À la fin de l'élaboration de ce deuxième chapitre nous avons conclu à une impossibilité d'établir une chronologie fiable de la création de la ville. Les déclarations de l'écrivain étant trompeuses, seules les traces textuelles pouvaient nous guider dans notre recherche, or ces traces se perdaient à jamais si la publication des manuscrits n'avait pas été réalisée. Au-delà de ce fait, cette deuxième partie nous a permis de compléter notre connaissance de l'univers de fiction et de la psychologie des personnages qui l'habitent. Ainsi, sommes-nous parvenue à comprendre ce qui caractérise ce monde de fiction car ce n'est pas le cadre géographique à lui tout seul qui fait de Santa María la ville qu'elle est : ce sont les Sanmariens qui la créent chaque fois qu'ils la remémorent, chaque fois qu'il nous prouvent qu'ils existent dans un monde possible. En effet, Santa María est un monde possible, selon la théorie que nous avons exposée dans la première partie de notre travail.

Les êtres qui la peuplent partagent une histoire, un dieu, un destin et un langage commun construit autour de références communes que les habitants partagent et que, seuls, ils connaissent. Le fait que leur histoire se situe dans un temps fictif qui n'appartient qu'à l'imaginaire collectif des habitants de la ville consolide leur identité et constitue ce que nous avons appelé le « langage secret des Sanmariens ».

À la recherche de bases solides pour atteindre notre objectif, nous avons entrepris l'analyse du roman *Dejemos hablar al viento* (1979), dans la deuxième partie de notre travail consacrée à la destruction de Santa María. La rédaction de ce roman avait été annoncée par Juan Carlos Onetti dès 1971, dans un entretien avec Jorge Ruffinelli, et même avant car le critique demande à l'auteur de confirmer une « rumeur » sur une imminente destruction de la ville fictionnelle. Trois ans plus tard, le grand bouleversement de la vie de l'auteur que nous avons commenté dans notre introduction a eu lieu avec comme conséquence l'exil de Juan Carlos Onetti, en Espagne. Ce changement de vie a eu des conséquences profondes dans l'écriture de l'Uruguayen. La première a été un blocage qui a empêché l'auteur de conclure ce roman en préparation depuis quelques années. La deuxième a été d'un ordre plus intime et a un rapport avec l'état affectif d'un homme séparé de sa patrie. L'exil n'est jamais, par définition, un choix fait de gaieté de cœur. Bien que, avec le temps, la vie de Juan Carlos Onetti ait regagné une certaine « normalité » et que la reconnaissance de son art par le biais du Premio Cervantes ait signifié pour lui une certaine aisance économique, l'éloignement du Río de la Plata a replongé l'auteur dans la nostalgie ressentie à Buenos Aires.

Dans ces conditions, la publication de *Dejemos hablar al viento*, et donc la destruction de la ville de fiction, ont pris une valeur symbolique dans le contexte de l'œuvre de Juan Carlos Onetti. Guidée par cette intuition, nous avons cherché dans les pages de ce roman les traces qui pourraient trahir l'état d'âme de l'écrivain pour condamner sa ville à la destruction.

Après une première analyse, il nous a paru évident que *Dejemos hablar al viento* est le texte le plus autoréférentiel de Juan Carlos Onetti. Les références à d'autres œuvres de l'Uruguayen, appartenant à l'hypotexte de la saga Santa María ou non, sont nombreuses. Ce roman se présente à nos yeux comme une compilation de souvenirs, des personnages autant que de son créateur. Juan Carlos Onetti avait déjà habitué ses lecteurs à cette manœuvre textuelle qui consiste à reproduire presque à l'identique un fragment d'une

œuvre à l'intérieur d'une autre. Nous y avons ainsi retrouvé l'épisode de *La vida breve* situé dans un salon privé de la brasserie Berna de Santa María faisant partie du roman *Juntacadáveres* (1964). Cet épisode – qui avait attiré l'attention de Juan María Brausen sur la discussion de ce groupe de personnes –, a été repris par Juan Carlos Onetti, presque à l'identique, et raconté par un narrateur homodiégétique du roman de 1964. Dans ce cas, l'intratextualité onettienne nous apportait une lumière neuve pour comprendre un épisode d'un roman publié quatorze ans plus tôt – et compris dans le même hypotexte de la saga Santa María –, ainsi qu'elle laissait planer le doute sur la présence du demiurge Juan María Brausen dans les coulisses de *Juntacadáveres*.

En revanche, dans *Dejemos hablar al viento* l'intratextualité dépasse les limites de la saga pour reprendre un texte de Juan Carlos Onetti publié quarante ans plus tôt : *El pozo*. Cette insertion, une sorte d'hommage de l'auteur à son propre parcours d'écrivain, nous réjouit car elle conforte notre intuition de départ lorsque nous avons inclus Eladio Linacero, le protagoniste de ce roman, dans notre typologie du protagoniste onettien aux côtés de Juan María Brausen, le médecin Díaz Grey et le commissaire Medina. En effet, dans la première partie de notre travail, avant de nous consacrer à la création textuelle de Santa María, nous avons exposé les deux composantes fondamentales de l'imaginaire onettien : ses protagonistes et sa ville fictionnelle. Le fait d'attribuer au commissaire Medina les méditations d'Eladio Linacero (plus précisément l'incipit d'*El pozo*<sup>1070</sup>), en changeant la référence à la chambre de Linacero par celle de l'atelier de peintre de Medina – « *el taller del Mercado Viejo* » –, est une façon d'attribuer à l'un les caractéristiques de l'autre, et d'apporter une piste de lecture aux connaisseurs des deux romans : ceux qui ont lu le premier ont les codes pour déchiffrer le deuxième.

Par ailleurs, nous nous sommes intéressée à un autre épisode d'intratextualité, celui-ci endogène de la saga Santa María : l'épisode des livres sacrés obtenus par Larsen dans le « *Club de Residentes de Santa María* ». Dans ce cas, la découverte d'un bout

---

<sup>1070</sup> « Hace un rato me estaba paseando por el cuarto y se me ocurrió de golpe que lo veía por primera vez. Hay dos catres, sillas despatarradas y sin asiento, diarios tostados de sol, viejos de meses, clavados en la ventana en lugar de los vidrios.

Me paseaba con medio cuerpo desnudo, aburrido de estar tirado, desde mediodía, soplando el maldito calor que junta el techo y que ahora, siempre en las tardes, derrama adentro de la pieza. Caminaba con las manos atrás, oyendo golpear las zapatillas en las baldosas, oliéndome alternativa-mente cada una de las axilas. Movía la cabeza de un lado a otro, aspirando, y esto me hacía crecer, yo lo sentía, una mueca de asco en la cara. La barbilla, sin afeitarse, me rozaba los hombros », Juan Carlos Onetti, *El pozo*, op. cit., p. 9 et 10.

de papier froissé contenant le récit fondateur de la ville de fiction est une mise en abîme de la création littéraire qui met les personnages face à leurs propres contradictions car, ils se savent créés par un démiurge pathétique et irresponsable, mais accéder à ses arcanes ne les libère pas pour autant, au contraire, cela les rend plus fragiles.

La première partie de *Dejemos hablar al viento* est située dans la ville imaginaire de Lavanda. Comme nous l'avons confirmé dans la première partie de notre travail, cette ville est inspirée de la ville de Montevideo. Ce détail n'est pas des moindres car il nous renseigne sur la construction de l'univers fictionnel onettien dans le sens où il nous permet d'établir un repère extratextuel fiable en même temps qu'il nous apporte un élément de réponse à un de nos questionnements de départ. Quelles ont été les motivations de Juan Carlos Onetti pour créer Santa María ? Certainement pas recréer sa ville natale de Montevideo car, si tel était le cas, il aurait commencé la construction de son univers fictionnel par la création de Lavanda, avec ses références explicites à la capitale uruguayenne. Cette certitude nous guide alors vers une conception de l'inspiration de l'écrivain née d'une recherche de liberté d'expression pour la création de son monde imaginaire.

La deuxième partie de *Dejemos hablar al viento* est entièrement située dans Santa María. Les personnages de la première partie ont entrepris un retour à la ville de province. Nous retrouvons ainsi Medina, Frieda son amie devenue ennemie et Olga, une habitante de Lavanda et amante de Medina, réunis dans Santa María, ce pôle centripète qui happe les fuyards en les obligeant à y revenir. La prostitution, bannie de la ville avec l'expulsion de Juntacadáveres Larsen, est maintenant une affaire florissante. La corruption et les vices ont pris une place encore plus importante dans l'économie de Santa María. Une atmosphère sombre et décadente s'est emparée de la ville, lui imposant une tournure dystopique plus marquée que dans les autres œuvres de la saga.

Dans ce contexte, la planification de la fin de la ville est menée à bien et l'épisode final du roman, raconté par un narrateur extradiégétique qui observe Medina dans une chambre de l'hôtel Plaza, décrit la lumière et la chaleur se rapprochant du visage du commissaire.

Le dernier roman que nous avons analysé, *Cuando ya no importe* (1993) nous dresse un constat des dégâts subis par la ville. Dans ces pages nous apprenons que finalement la magnitude du sinistre n'a pas été à la hauteur des attentes et que

la destruction s'est limitée à quelques maisons du quartier pauvre de Santa María brûlées par les flammes attisées par un jeune pyromane, complice de Medina. En revanche, Santa María n'existe plus, dans la diégèse de *Cuando ya no importe* il existe des multiples Santamarías (en un seul mot) : la ville s'est disloquée en produisant un ensemble régional composé de Santamaría La Nueva, Santamaría La vieja et Santamaría Este. Le climat et la démographie de la région ont beaucoup changé, Santamaría est situé dans une latitude plus chaude, presque tropicale et de nouveaux habitants apportent plus de diversité ethnique à la ville.

Dans ce nouvel univers, les marques d'identité sont repérables sous un brouillard textuel qui cherche parfois à gommer les vestiges de la Santa María d'antan. Le premier habitant de la ville, le médecin Díaz Grey, y est ; le bar « el Chamamé », originalement situé à Enduro se trouve maintenant dans Santa María Vieja ; le bar et restaurant Berna, originalement situé devant la place Brausen dans Santa María se trouve maintenant dans Santamaría Este et s'appelle « el Brausen ». Nous remarquons également une différence de taille avec la ville de province que nous avons côtoyée durant des décennies : la présence de militaires dans la ville de fiction. Ce changement avait été annoncé en 1976 avec la publication de *Presencia*, la micro-nouvelle narrée par Jorge Malabia qui raconte la dictature qui s'est abattue sur Santa María.

Nous assistons ainsi à une recreation de la ville originelle. Cependant, cette Santamaría nouvelle formule a une vertu plus destructrice que le feu : l'écrasement des souvenirs par le biais de l'invention d'un nouveau système de références. Cette opération textuelle de reformulation de l'univers littéraire de Juan Carlos Onetti parvient à brouiller la représentation que tant les Sanmariens que les lecteurs de la saga ont de la ville or c'est cette représentation, ce discours qu'est Santa María, qui la construit constamment. La destruction de ce discours produite par l'érosion des certitudes partagées risque d'anéantir ce monde imaginaire.

Il apparaît au terme de cette étude qu'il existe bien un monde possible appelé Santa María et que sa création est un processus constant, infini. Ce processus a été déclenché dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle par l'écrivain Juan Carlos Onetti et se perpétue dans chaque lecture d'une œuvre située dans ce monde de fiction parce que chaque lecture produira un nouveau discours qui rendra vivante la ville dans l'esprit des lecteurs.

## **BIBLIOGRAPHIE**



### A. Œuvres de référence de Juan Carlos Onetti

- Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1994.
- Dejemos hablar al viento* [1979], Madrid, Punto de lectura S.L, 2008.
- El astillero* [1961], Madrid, Punto de lectura S.L, 2008.
- El pozo* [1939], Madrid, Punto de lectura S.L, 2008.
- La vida breve* [1950], Sonia Mattalia (éd.), Madrid, Anaya, 1994.
- La vida breve*[1950], Barcelona, EDHASA, 1985.
- Novelas cortas*, Daniel Balderston (coord.), Córdoba, Université de Poitiers-Alción Editora, 2009.
- Bienvenido Bob* [1994], consulté en ligne sur <http://www.literatura.us/onetti/bob.html>.
- Requiem por Faulkner y otros artículos*, Montevideo, Arca, 1974.
- Tierra de nadie*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1941.
- Juntacadáveres*, Montevideo, Alfa, 1964.
- Juntacadáveres* [1964], Madrid, Punto de lectura S.L, 2008.

### B. Chronologie des œuvres de l'auteur

- « La derrota de 'Don Juan' », Revista *La tijera de Colón* - Villa Colón, 1928.
- « Crónica de unos amores románticos », Revista *La tijera de Colón* - Villa Colón, 1928.
- « David 'El Platónico' », Revista *La tijera de Colón*, Villa Colón, 1928.
- « Una tragedia de amor », Revista *La tijera de Colón*, Villa Colón, 1928.
- « El hombre del tren », Revista *La tijera de Colón*, Villa Colón, 1928.
- « Avenida de Mayo – Diagonal Norte – Avenida de Mayo », Buenos Aires, *La Prensa*, 01 jan. 1933, et dans *Tiempo de abrazar y los cuentos de 1993 a 1950*, Montevideo, Arca, 1974.
- « La total liberación », Buenos Aires, *Crítica*, 1934.
- « El obstáculo », Buenos Aires, *La Nación*, 06 oct.1935.

« Los niños en el bosque », 1935, dans Jorge Ruffinelli (éd.), *Tiempo de abrazar y los cuentos de 1993 a 1950*, Montevideo, Arca, 1974.

« El fin trágico de Alfredo Plumet », sous le pseudonyme de Pierre Boileau dans *Marcha*, Montevideo, 1939.

*El pozo*, Montevideo, Signo, 1939.

« La piedra en el charco », sous le pseudonyme de Periquito el aguador, *Marcha* No. 19, 27 octobre 1939.

« Convalecencia », *Marcha*, Montevideo, 10 fév. 1940.

*Tierra de nadie*, Buenos Aires, Losada, 1941.

« Un sueño realizado », *La Nación*, Buenos Aires, 06 juil. 1941.

« Mascarada », *Apex*, Montevideo, fév. 1943.

*Para esta noche*, Buenos Aires, Poseidón, 1943.

« Bienvenido, Bob », *La Nación*, Buenos Aires, 12 nov. 1944.

« La larga historia », *Alfar*, No. 84, Montevideo, 1944.

« Nueve de Julio », *Marcha*, No. 314, Montevideo, 1945.

« Regreso al sur », *La Nación*, Buenos Aires, 28 avril 1946.

« Esbjerg, en la costa », *La Nación*, Buenos Aires, 17 nov. 1946.

« La casa en la arena », *La Nación*, Buenos Aires, 03 avril 1949.

« El señor Albano », *Número*, vol. 2, Montevideo, mai - juin 1949.

*La vida breve*, Buenos Aires, Sudamericana, 1950.

*Los adioses*, Buenos Aires, Sur, 1954.

*Un sueño realizado y otros cuentos*, dans *Número*, Montevideo, 1951.

« El álbum », *Sur*, No. 219-220, Buenos Aires, 1953.

« Historia del caballero de la rosa y de la virgen encinta que vino de Liliput », *Entregas de la Licorne*, No. 8, Montevideo, 1956.

« El infierno tan temido », *Ficción*, No. 5, Buenos Aires, jan. - fév. 1957.

*Una tumba sin nombre*, Montevideo, Ediciones Marcha, 1959.

*La cara de la desgracia*, Montevideo, Alfa, 1960.

« Jacob y el otro », concours littéraire de la revue *Life*, Nueva York, 1960.

*El astillero*, Buenos Aires, Compañía Fabril Editora, 1961.

*El infierno tan temido y otros cuentos*, Montevideo, Editorial Asir, 1962.

*Tan triste como ella*, Montevideo, Alfa, 1963.

- « Justo el treintaiuno », *Marcha*, No. 1220, Montevideo, 28 août 1964, réédité en 1979 comme chapitre VIII dans *Dejemos hablar al viento*.
- Juntacadáveres*, Montevideo, Alfa, 1964.
- Un sueño realizado y otros cuentos*, Montevideo, Banda Oriental, 1965, 2<sup>ème</sup> édition du livre de 1951, avec « Jacob y el otro ».
- Para una tumba sin nombre*, 2.<sup>a</sup> éd. de *Una tumba sin nombre*, en incluant une variante du titre, Montevideo, Arca, 1967,
- « Mercado Viejo », *Acción*, No. 6606, 1967. Réédité dans 1979 comme chapitre XXIV de *Dejemos hablar al viento*, intitulé « Casi pisando »,
- Tres novelas* (« La cara de la desgracia », « Tan triste como ella », « Jacob y el otro »), Montevideo, Alfa, 1967.
- Cuentos completos*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.
- « La novia robada », *Papeles*, No. 6, Venezuela, 1968.
- La novia robada y otros cuentos*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968
- Las máscaras del amor*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.
- Novelas cortas completas*, Caracas, Monte Avila, 1968.
- Obras Completas*, México, Editorial Aguilar, 1970.
- « Matías, el telegrafista », *Revista Macedonio*, No. 8, Buenos Aires, 1970.
- Jacob y el otro*. Montevideo, Banda Oriental, 1971.
- Prologue de l'édition italienne *I sette pazzi (Los siete locos)* de Roberto Arlt, Buenos Aires, 1971.
- « Frenético y disimulando » dans *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, vol. 24, No. 1, Toulouse, 1975, Numéro consacré à l'Uruguay.
- Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1979.
- La muerte y la niña*, Buenos Aires, Corregidor, 1973.
- « Las mellizas », *Crisis*, No. 2. Montevideo, 1973, version définitive dans *Cuadernos de Marcha*, Montevideo, déc. 1998.
- Cuentos Completos*, Buenos Aires, Corregidor, 1974.
- Tiempo de abrazar*, Montevideo, Arca, 1974.
- « La literatura de ida y vuelta », propos recueillis par Jorge Ruffinelli dans *Cuadernos Hispanoamericanos*, No. 292-294, Madrid, oct.-déc. 1974.
- Réquiem para Faulkner y otros artículos*, Montevideo, Arca-Calicanto, 1975.

- « Infidencias sobre Torres García », *Mundo Hispánico*, No. 326, Barcelone, mai 1975.
- « Balada del ausente » (poème), *Casa de las Américas*, La Habana, juil.1976.
- « Presencia », *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, No. 339, 1978.
- Tiempo de abrazar*, Barcelona, Bruguera, 1978.
- Dejemos hablar al viento*, Barcelona, Bruguera, 1979.
- « Jabón », Madrid, Nueva Estafeta, 1979.
- « Los amigos », Madrid, Nueva Estafeta, 1980 (hommage au peintre Alfredo de Simone).
- « El mercado », *Revista de Bellas Artes*, México, No. 9, 1982.
- « El cerdito », *Revista de Bellas Artes*, México, No. 9, 1982.
- Tan triste como ella y otros cuentos*. Barcelona, Lumen, 1982.
- « Luna llena », *Nueva Estafeta*, No. 58, mai 1983.
- « El gato », *Brecha*, Montevideo, 1985.
- Cuentos secretos: Periquito el Aguador y otras máscaras*, Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1986.
- Presencia y otros cuentos*, Madrid, Almarabu, 1986.
- Cuando entonces*, Madrid, Mondadori, 1987.
- Cuando ya no importe*, Madrid, Alfaguara, 1993.
- Cuentos completos (1933-1993)*, Madrid, Buenos Aires, Caracas, Alfaguara, 1994.
- Periquito el aguador y otros textos: 1939-1984*, Montevideo, *Cuadernos de Marcha*, 1994.
- Confesiones de un lector*, Madrid, Alfaguara, 1995.
- « Confesiones de un lector », Madrid, Alfaguara, 1995.
- La muerte y la niña*, Madrid, Santillana, 2007.
- Cuando ya no importe*, Madrid, Santillana, 2008.

### C. Anthologies et recueils

*Un sueño realizado y otros cuentos*, prologue de Mario Benedetti, *Número*, Montevideo, 1951.

*El infierno tan temido*, Montevideo, Asir, 1962.

*Jacob y el otro*, *Un sueño realizado y otros cuentos*, Montevideo, Banda Oriental, 1965.

*Tres novelas*, Montevideo, Alfa, 1967.

*Cuentos completos*, Buenos Aires, CEAL, 1967.

*Cuentos completos*, Caracas, Monte Ávila, 1968.

*La novia robada y otros cuentos*, Buenos Aires, CEAL, 1968.

*Novelas cortas completas*, Caracas, Monte Ávila, 1968.

*Obras completas*, prologue de Emir Rodríguez Monegal, Mexico, Aguilar, 1970.

*Cuentos completos*, prologue de Jorge Ruffinelli. Buenos Aires, Corregidor, 1974.

*Réquiem por Faulkner y otros artículos*, Montevideo, Arca, 1975.

*Tiempo de abrazar y los cuentos de 1933 a 1950*, coordination de Jorge Ruffinelli, Montevideo, Arca, 1974.

*Presencia y otros cuentos*, Madrid, Almarabú, 1986.

*Cuentos secretos: Periquito el Aguador y otras máscaras*, selection y prologue de Omar Prego, Montevideo, Marcha, 1986.

*Novelas y relatos*, prologue, chronologie et bibliographie d'Hugo Verani, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1989.

*Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1994.

*Periquito el Aguador y otros textos*, prologue de María Angélica Petit, Montevideo, Marcha-Intendencia Municipal de Montevideo, 1994.

*Confesiones de un lector*, Madrid, Alfaguara, 1995.

*Cinco novelas cortas*, Caracas, Monte Ávila, 1997.

*Novelas I (1939-1954)*, Hortensia Campanella (éd.), Barcelone, Círculo de Lectores, 2005.

*Obras completas*, Hortensia Campanella (éd.), Barcelona, Círculo de Lectores Galaxia Gutenberg, 2005-2009.

## **D. Œuvres traduites**

### **En allemand :**

*Abschiede*, trad. Wilhelm Muster, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1994, *Los adioses*.

*Für diese nacht*, trad. Svenja Becker. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2009, *Para esta noche*.

*Für ein namenloses grab*, trad. Ulrich Kunzmann, Leipzig, Reclam 1982, *Para una tumba sin nombre*.

*Gesammelte Werke 1: Der Schacht, Niemandland, Für diese nacht*, trad. Jürgen Dormagen, Sabine Giersberg, Svenja Becker, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2009, *El pozo, Tierra de nadie, Para esta noche*.

*Gesammelte Werke 2: Das kurze leben, Abschiede, Für ein grab ohne namen*, trad. Jürgen Dormagen, Gerhard Poppenberg. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2007, *La vida breve, Los adioses, Para una tumba sin nombre*.

*Gesammelte Werke 3: Leichensammler, Die werft*, trad. Anneliese Botond, Curt Meyer-Clason. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005, *Juntacadáveres, El astillero*.

*Grab einer namenlosen*, trad. Wilhelm Muster. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988, *Para una tumba sin nombre*.

*Das kurze leben*, trad. Curt Meyer-Clason, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1981, 1989, 1991, 1999. *La vida breve*.

*Lassen wir den wind sprechen*, trad. Anneliese Botond. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986 (1990). *Dejemos hablar al viento*.

*Leichensammler*, trad. Anneliese Botond. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988, 1989, 2001, *Juntacadáveres*.

*Magda*, trad. Anneliese Botond, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989, 1997, *Cuando entonces*.

*So traurig wie sie*, trad. Wilhelm Muster. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1981, 1983, 1989, *Tan triste como ella, y otros cuentos*.

*Der schacht*, trad. Jürgen Dormagen, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989, *El pozo*.

*Der tod und das mädchen, Roman*, trad. Jürgen Dormagen. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1993, *La muerte y la niña*.

*Wenn es nicht mehr wichtig ist, Roman*, trad. Rudolf Wittkop. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1996 (1998). *Cuando ya no importe*.

*Ein verwirklichter Traum, Erzählungen*, trad. Gerhard Poppenberg. Berlin, Wagenbach, 2001, *Un sueño realizado*.

*Die Werft*, trad. Curt Meyer-Clason. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1976, *El astillero*.

*Willkommen, Bob*, trad. Jürgen Dormagen. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1999, *Bienvenido, Bob*.

### **En anglais:**

*Body snatcher*, trad. Alfred Mac Adam, London, Quartet; New York, Pantheon, 1991, *Juntacadáveres*.

*Body snatcher*, trad. Alfred Mac Adam, London, Vintage Books, 1992, *Juntacadáveres*.

*A brief life*, trad. Hortensia Carpentier. New York, Grossman, 1976, *La vida breve*.

*A brief life*, trad. Hortensia Carpentier. London, Serpent's Tail, 1993-2008, *La vida breve*.

*Farewells & A grave with no name*, trad. Peter Bush. London, Quartet Books, 1981-1992, *Los adioses, Para una tumba sin nombre*.

*Goodbyes and stories*, trad. Daniel Balderston. Austin, University of Texas Press, 1990.

*Jacob and de other*. New York, Doubleday, 1963, *Jacob y el otro*.

*Let the wind speak!* trad. Helen Lane. London, New York, Serpent's Tail, 1981-1996, *Dejemos hablar al viento*.

*Let the wind speak*. London, Serpent's Tail, 2008, *Dejemos hablar al viento*.

*No Man's Land*, trad. Peter Bush. London, Quartet Books, 1994, *Tierra de nadie*.

*Past Caring?*, trad. Peter Bush. London, Quartet Books, 1995, *Cuando ya no importe*.

*The Pit & Tonight.*, trad. Peter Bush. London, Quartet Books, 1991-1999, *El pozo y Para esta noche*.

*The Shipyard*, trad. Nick Caistor. London, Serpent's Tail, 1992-2006, *El astillero*.

*The Shipyard*, trad. Rachel Caffyn. New York, Charles Scribner's Sons, 1968, *El astillero*.

**En bulgare :**

*Huntakadaveres*, trad. Rajna Stefanova. Plovdiv, Hr. G. Danov, 1982, *Juntacadáveres*.

*Korabostroitelnicata*, trad. Cvetana Karag'ozova. Sofija, Otečestven front, 1986, *El astillero*.

*Neka vjatărăt govori*, trad. Stefan Savov. Sofija, Narodna kultur, 1983, *Dejemos hablar al viento*.

*Sboguvanija*, trad. Ljudmila Ilieva. Sofija, Profizdat, 1989, *Los adioses*.

**En chinois :**

*Qing ting qing feng qing su*, trad. Xu Helin. Kunming, Editorial Popular de Yunnan, 1995, *Dejemos hablar al viento*.

**En danois :**

*Ligsamler*, trad. Peer Sibast, Århus, Husets Forlag, 1996, *Juntacadáveres*.

*Vaerftet*, trad. Peer Sibast. Århus, Husets Forlag, 2003, *El astillero*.

**En estonien :**

*Ühele nimetule kalmule*, trad. Ruth Lias. Tallin, Periodika, 1990, *Novelas cortas completas*.

**En finlandais :**

*Sitten kun*, trad. Inkeri Tuomikoski, Helsinki, Otav, 1991, *Cuando entonces*.

**En français :**

*Les adieux*, trad. Louis Jolicoeur. Paris, C. Bourgois, 1985,1998, *Los adioses*.

*Les bas-fonds du rêve*, trad. Laure Guille-Bataillon, Abel Gerschenfeld, Claude Couffon, Paris, Gallimard, 1981, 1992, *Tan triste como ella y otros cuento, Para una tumba sin nombre*.

*Le chantier*, trad. Laure Guille-Bataillon. Paris, Stock, 1967, *El astillero*.

*Le chantier*, trad. Laure Guille-Bataillon. Paris, Gallimard, 1984, *El astillero*.

*C'est alors que*, trad. Albert Bensoussan. Paris, Gallimard, 1989, *Cuando entonces*.

*Demain sera un autre jour*, trad. André Gabastou, Paris, le Serpent à plumes, 1994-2002, *Presencia y otros cuentos (El cerdito, Los amigos, Jabón, Presencia, El mercado, El gato, Luna llena, Mañana será otro día)*.

*La Fiancée volée, nouvelles*, trad. Albert Bensoussan. Paris, Gallimard, 1987, *La novia robada*.

*Laissons parler le vent, roman*, trad. Claude Couffon, Paris, Gallimard, 1996-2000, *Dejemos hablar al viento*.

*Une Nuit de chien*, trad. Louis Jolicoeur. Paris, C. Bourgois, 1987, *Para esta noche*.

*Une Nuit de chien*, trad. Louis Jolicoeur. Paris, UGE, 1990, *Para esta noche*.

*Quand plus rien n'aura d'importance*, trad. André Gabastou. Paris, C. Bourgois, 1994, *Cuando nada importe*.

*Quand plus rien n'aura d'importance*, trad. André Gabastou. Paris, UGE, 2001, *Cuando nada importe*.

*Le puits*, trad. Louis Jolicoeur. Paris, C. Bourgois, 1985, *El pozo*.

*Le puits, Les adieux*, trad. Louis Jolicoeur. Paris, UGE, 1994. *El pozo, Los adioses*.

*Salut, Bob!*, trad. Claude Couffon. Paris, Les Lettres Nouvelles, 1961, *Bienvenido, Bob*.

*Terre de personne*, trad. Denise Laroutis. Paris, Christian Bourgois, 1989, *Tierra de nadie*.

*Terre de personne*, trad. Denise Laroutis. Paris, UGE, 1995, *Tierra de nadie*.

*Trousse-vioques*, trad. Jean-Jacques Villard. Paris, Stock, 1967, *Juntacadáveres*.

*Trousse-vioques*, trad. Albert Bensoussan. Paris, Gallimard, 1986, *Juntacadáveres*.

*La Vie brève*, trad. Claude Couffon, Alice Gascar. Paris, Gallimard, 1950 et 1987, *La Vida breve*.

*La Vie brève*, trad. Alice Gascar. Paris, Stock, 1971, *La vida breve*.

### **En grec :**

*To navpygio*, trad. Angeliki Alexopoulou. Athina, Kastaniotis, 2003, *El astillero*.

*I syntomi zoi*, trad. Angeliki Alexopoulou. Athina, Kastaniotis, 2000, *La vida breve*.

### **En hébreu :**

*Ha-mispana*, trad. Tal Nizan-Keren. Or Yehuda, Zmora-Bitan, 2003, *El astillero*.

*Pene ha-ason*, trad. Tal Nitzan. Tel Aviv, Am Oved, 1988. *Tan triste como ella y otros cuentos*.

**En hongrois :**

*Egy névtelen sír, kisregények*, trad. László Scholz. Budapest, Európa, 2007, *El pozo*,  
*Los adioses, Para una tumba sin nombre, Jacob y el otro, La muerte y la niña.*

*A hajógyár*, trad. Vera Székács. Budapest, Európa, 2007, *El astillero.*

*A megvalósult álom, elbeszélések*, trad. János Benyhe ... [Et al.]. Budapest, Európa,  
 2007, *Cuentos completos.*

*Rövid az élet*, trad. Zsuzsanna Tomcsányi. Budapest, Európa, 2008. *La vida breve.*

**En italien :**

*Gli addii*, trad. Dario Puccini. Roma, Editori Riuniti, 1979, *Los adioses.*

*Il cantiere*, trad. Enrico Cicogna. Milano, Feltrinelli, 1972, *El astillero.*

*Lasciamo che parli il vento*, trad. Francesco Tarquini Milano, Feltrinelli, 1982, *Dejemos  
 hablar el viento.*

*Per questa notte*, trad. Enrico Cicogna. Milano, Feltrinelli, 2004. *Para esta noche.*

*Per una tomba senza nome*, trad. Dario Puccini. Roma, Editori Riuniti, 1982, *Para una  
 tumba sin nombre.*

*Quando ormai nulla più importa*, trad. Raúl Crisafio; Pier Luigi Crovetto. Torino, Einaudi,  
 1994, *Cuando ya no importe.*

*Raccattacaveri*, trad. Enrico Cicogna. Milano, Feltrinelli, 1969, *Juntacadáveres.*

*Triste come lei e altri racconti*, trad. Angelo Morino. Torino, Einaudi, 1981, *Triste como  
 ella y otros cuentos.*

*Vita breve*, trad. Enrico Cicogna. Milano, Feltrinelli, 1982, *La vida breve.*

*La vita breve.* Milano, Feltrinelli, 1971, *La vida breve.*

**En japonais :**

*Hakanai jinsei*, trad. Tadashi Tsuzumi, Akira Sugiyama. Tokyo, Shueisha, 1995, *La vida  
 breve.*

*Jacobo to tasya, Ido, Hakobo to tasha*, trad. Tadashi Tsuzumi, Akira Sugiyama. Tokyo,  
 Shueisha, 1984, *La vida breve, El pozo, Jacob y el otro.*

**En lituanien :**

*Trumpas gyvenimas*, trad. Valdas Petrauskas. Vilnius, Vaga, 1986, *La vida breve.*

**En néerlandais :**

*Het korte leven*. Amsterdam, Coppens & Frenks, 1999, *La vida breve*.

*Het korte leven*, trad. Mariolein Sabarte Belacortu. Amsterdam, Meulenhoff, 2006, *La vida breve*.

*Laat de wind maar spreken, roman*, trad. Mieke Westra. Amsterdam, Meulenhoff, 1983, *Dejemos hablar al viento*.

*De put en andere verhalen*, trad. Maarten Steenmeijer. Amsterdam, Meulenhoff, 1987 et 1996, *El pozo*.

*De werf*, trad. Barber van der Pol. Amsterdam, Meulenhoff, 1978-2007, *El astillero*.

**En norvégien :**

*Siste farvel*, trad. Svanaug Steinnes, Kjartan Fløgstad. Oslo, Samlaget, 1977, *Los adioses*.

*Verftet*, trad. Elisabeth Hanse. Oslo, Gyldendal, 1978, *El astillero*.

**En polonais :**

*Historia kawalera z roza i ciezarnej dziewczicy z Liliputu*, trad. Rajmund Kalicki, Edward Stachura. Warszawa, Czytelnik, 1977, *Cuentos completos*.

*Kolekcjoner*, trad. Teresa Marzyńska. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1976, *Juntacadáveres*.

*Krótkie życie*, trad. Teresa Marzyńska. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1979, *La vida breve*.

*Martwy port*, trad. Teresa Marzyńska. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1975, *El astillero*.

*Pożegnania*, trad. Zofia Chądzyńska. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1974, *Los adioses*.

**En portugais :**

*47 contos de Juan Carlos Onetti*, trad. Josely Vianna Baptista. Sao Paulo, Companhia das Letras, 2006.

*Os adeuses*, trad. Hélia Correia. Lisboa, Relógio d'Água, 2009, *Los adioses*.

*Deixemos falar o vento*, trad. Maria de Lourdes Martini, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1981, *Dejemos hablar al viento*.

*O estaleiro*, trad. Emanuel Godinho. Lisboa, Edições 70, 1981, *El astillero*.

*O estaleiro*, trad. Luis Reyes Gil. São Paulo, Planeta do 2009, *El astillero*.

*Junta-Cadáveres*, trad. Flávio Moreira da Costa. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1980, *Juntacadáveres*.

*Junta-Cadáveres*. Civilização Brasileira, 1968, *Juntacadáveres*.

*O poço, para uma tumba sem nome*, trad. Luis Reyes Gil. São Paulo, Planeta do Brasil, 2009, *El pozo*.

*Um sonho realizado e outros contos*, trad. Pedro Tamen. Lisboa, Relógio d'Água, 2008, *Un sueño realizado*.

*Tão triste como ela e outros contos*, trad. Eric Nepomuceno. São Paulo, Companhia das Letras, 1989, *Tan triste como ella*.

*A vida breve*, trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa, Relógio d'Água, 2008, *La vida breve*.

*A vida breve*, trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo, Planeta, 2004, *La vida breve*.

#### **En roumain :**

*Și atunci când*, trad. Cristina Häulică. București, Fundația Culturală Română, 1993, *Cuando entonces*.

*Despărțiri*, trad. Ileana Scipione .București, Nemira, 2006. *Los adioses*.

*Istoria cavalerului și a Fecioarei venite din Liliput cu burta la gura*, trad. Ileana Scipione. București, Nemira, 2008, *Tan triste como ella*.

*Santierul-fantoma*, trad. Ileana Scipione Bucuresti, Nemira, 2006, *El astillero*.

*Viata scurta*, trad. Ileana Scipione Bucuresti, Nemira, 2006, *La vida breve*.

#### **En russe :**

*Bezdna*, trad. E. M. Lysenko [et al.]. San Petersburgo, Amfora, 2000, *El astillero*.

*Izbrannoe*, trad. Natalya Trauberg; et al. Moskva, Raduga, 1983.

*Korotkaia zhizn; Verf; Povesti i rasskazy*, trad. Natalya Trauberg... et al.; sostavl. i predisl. I. Terterian]. Moscú, Raduga, 1983, *El astillero, La vida breve y cuentos*.

*Lico nesčast'ja*, trad. Inna Terterjan, Moskva, Izvestija, 1983, *La cara de la desgracia*.

*Maniaschaia bezdna ada*, trad. N. Matiash, E. M. Lysenko [et al.] Moskva, Eksmo-press, 2001, *La vida breve, El pozo, Para una tumba sin nombre, etc*.

*Proschania*, trad. L. Sinianskoi [et al.]. Moscú, Khudozhestvennaia literatura, 1976.

**En serbo-croate :**

*Brodogradilište*, trad. Marija Dimitrijević, Beograd, Prosveta, Narodna knjiga, Književne novine, Rad, Partizanska knjiga, Sarajevo, Svjetlost, 1984, *El astillero*.

**En slovaque :**

*Hlbočina*, Marta Biskupičová. Bratislava, Slovenský spisovateľ, 1988, *El pozo*, *Para una tumba sin nombre*.

**En slovénien :**

*Ladjedelnica*, trad. Alenka Bole-Vrabec. Murska Sobota, Pomurska založba, 1978, *El astillero*.

*Žalosten kot ona in druge zgodbe*, trad. Neja Križan Žagar, Nova Gorica, Educa, Melior, 2008, *Tan triste como ella y otros cuentos*.

**En suédois :**

*Ta farväl*, trad. Elisabeth Helms. Stockholm, Nordan, 1983, *Los adioses*.

**En tchèque :**

*Bezejmenný hrob a jiné příběhy*, trad. Hedvidka Vydrová; Vladimír Uhlíř, Praha, Svoboda, 1987, *Tan triste como ella y otros cuentos*, *Para una tumba sin nombre*.

### **E. Bibliographie critique sur Juan Carlos Onetti**

- ABBASSIAN, Laura, « L'espace comme lieu du déclin dans le roman uruguayen des années 1960 », dans *Lieux dits : recherches sur l'espace dans les textes hispaniques, XVIe-XXe*, SOUBEYROUX, Jacques (coord.), Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1993.
- ANDERSON IMBERT, Enrique, *Historia de la literatura hispanoamericana* t. II, México, Fundación de Cultura Económica, 1975.
- ADAMS, Michael Ian, *Three authors of alienation, Bombal, Onetti, Carpentier*, Austin, University of Texas Press, 1975.
- AÍNSA, Fernando, *Confluencias en la diversidad, siete ensayos sobre la inteligencia creadora uruguaya*, Montevideo, Ediciones Trilce, 2011.
- \_\_\_\_\_, *Del topos al logos*, Madrid, Iberoamericana, 2006.
- \_\_\_\_\_, « En el astillero de la memoria » dans *Presencia de Juan Carlos Onetti, Homenaje en el Centenario de su nacimiento (1909-2009)*, Rose Corral (ed.), México, El Colegio De México, 2012
- \_\_\_\_\_, *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Madrid, Gredos, 1986.
- \_\_\_\_\_, « Juan Carlos Onetti: la salvación por la escritura », dans *Plural* No. 23, Mexico, 1994.
- \_\_\_\_\_, *Las trampas de Onetti*, Montevideo, Alfa, 1970.
- \_\_\_\_\_, « Los posibles de la imaginación », En VERANI, Hugo J. (éd.), *Juan Carlos Onetti*, Madrid, Taurus, 1987.
- \_\_\_\_\_, « Onetti: un 'outsider' resignado », *Cuadernos hispanoamericanos*, No. 243, mar. 1970.
- \_\_\_\_\_, « Sobre fugas, destierros y nostalgias en la obra de Onetti » dans *La obra de Juan Carlos Onetti: coloquio internacional*, Université de Poitiers, Madrid, Fundamentos, 1990.
- ALEGRÍA, Fernando, *Historia de la novela hispanoamericana*, México, Editora de Andrea, 1966.
- ÁLVAREZ, José Carlos, « Pervivencia de un relato », Montevideo, *La Mañana*, 20 août 1965.

- ALFARO, Hugo, *Por la vereda del sol*, Montevideo, Ediciones de Brecha, 1994.
- ANDREOLI-RALLE, Elena, *Juan Carlos Onetti, la plume et le puits*, Paris, Les Belles Lettres, 1987.
- BAILEY J., Moira, *El sueño y la locura en la narrativa de Juan Carlos Onetti*, La Paz, Universidad Mayor de San Andrés, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1998.
- BALDERSTON, Daniel, « “Hagan lo que quieran”, en torno a los manuscritos de *Cuando ya no importe* », *Fragmentos*, Revista de Língua e Literatura Estrangeiras, Universidade Federale de Santa Catarina, vol. 20, Florianópolis, jan. - jui. 2001.
- BARNECHEA, Alfredo, *Peregrinos de la lengua: confesiones de los grandes autores latinoamericanos*, Madrid, Alfaguara, 1997.
- BAYCE, Beatriz, *Mito y sueño en la narrativa de Onetti*, Montevideo, Arca, 1987.
- BAZAN, Juan, *Onetti o el descubrimiento de la ciudad*, Asunción, Diálogo, 1970.
- BECCO, Horacio, *La nueva narrativa hispanoamericana*, Buenos Aires, Prado, 1976.
- BENEDETTI, Mario, « Juan Carlos Onetti y la aventura del hombre », México, Revista *Siempre*, 1968, dans *La novela hispanoamericana actual, compilación de ensayos críticos*, FLORES, Ángel y SILVA CÁCERES, Raúl, Madrid, Edit. Las Américas, 1971.
- \_\_\_\_\_, « Juan Carlos Onetti y la aventura del hombre », article originellement paru dans *Recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti*, La Habana, Casa de las Américas, 1969, cité ici dans *Homenaje a Juan Carlos Onetti*, Helmy F. Giacomani (éd.), New York, L. A. Publishing Company, 1974.
- \_\_\_\_\_, *Literatura uruguaya siglo XX*, (Première édition), Montevideo, Alfa, 1963.
- \_\_\_\_\_, *Literatura uruguaya siglo XX*, (Deuxième édition), Montevideo, Alfa, 1969.
- BENSOUSSAN, Albert, *Retour des Caravelles : Lettres latino-américaines d'aujourd'hui*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1999.
- BOLÓN, Alma, *Onetti en la calle*, Montevideo, Amuleto, 2009.
- \_\_\_\_\_, *Onetti francés: Estudios de lengua, literatura y civilización francesa en Onetti*, Montevideo, Unidad de Comunicación de la Universidad de la República, 2014.
- BRIANTE, Miguel, « Onetti o el ritual de la maestría », *Confirmado*, Buenos Aires, 3 oct. 1963.

- BRUSHWOOD, John, *The Spanish american novel*, Austin, University of Texas Press, 1975.
- CABALLERO BONALD, Jose Manuel, « Prólogo de Juan Carlos Onetti », *Obras completas II*, Barcelona, Galaxia Gutemberg Círculo de Lectores, 2007.
- \_\_\_\_\_, « Una singular lectura de Juan Carlos Onetti », *El País*, Madrid, 21 dic. 2008.
- CAMPANELLA, Hortensia, « Juan Carlos Onetti y sus historias de almas » dans Juan Carlos Onetti, *Novelas cortas*, Daniel Balderston (coord.), Córdoba, Universidad de Poitiers-Alción Editora, 2009.
- CAMPOS, Jorge, « Juan Carlos Onetti y su 'Juntacadáveres' », *Ínsula* 286, Madrid, sept. 1970.
- \_\_\_\_\_, « Los mundos de Onetti », *Ínsula* 299, Madrid, nov. 1971.
- CÁNOVAS, Rodrigo, *Sexualidad y cultura en la novela hispanoamericana: la alegoría del prostíbulo*, Santiago, LOM Ediciones, mars 2003.
- CASEY, C., « J. C. O. y El astillero », *C. A.*, oct. - nov. 1964, p. 117-119.
- CASTILLO, Guido. « Juan Carlos Onetti. Ahora en Montevideo » (interview), Montevideo, El País, 28 jan. 1962.
- CEDOMIL Goic, *Historia y crítica de la literatura española e hispanoamericana*, Barcelona, Crítica, 1988.
- CERRANO, Carolina et LÓPEZ D'ALESSANDRO, Fernando, « Uruguay, Estados Unidos y el ascenso del peronismo » dans *Brecha* No. 1503, Montevideo, 11 sept. 2014.
- CHAO, Ramón, *Un posible Onetti*, Barcelone, Ronsel S.L., 1994.
- CHRZANOWSK, Josephi, « La estructura de *Para esta noche* », dans *Homenaje a Juan Carlos Onetti*, Madrid, Cuadernos Hispanoamericanos, No. 292-294, 1974.
- \_\_\_\_\_, « La incomunicación: síntoma de la enajenación en las novelas de Juan Carlos Onetti », dans *Maldoror*, Montevideo, No. 9, 1973.
- \_\_\_\_\_, « Juan Carlos Onetti y 'La Piedra en el Charco' », dans *Norte 14*, Amsterdam, 1973.
- CONCHA, Jaime, « Sobre Tierra de Nadie de Juan Carlos Onetti », dans *Atenea* 417, 1967.
- \_\_\_\_\_, « Un tema de Juan Carlos Onetti », dans *Revista Iberoamerica* 68, mai - août 1969.
- \_\_\_\_\_, « Conciencia y subjetividad en El pozo », dans VERANI, Hugo J. (éd.). *Juan Carlos Onetti*, Madrid, Taurus, 1987.

- CORBELLINI, Helena et SILVA OLAZÁBAL, Pablo (coord.), *Bienvenido, Juan, Textos críticos y testimoniales sobre Juan Carlos Onetti*, Montevideo, Linardi y Risso, 2007.
- CORTI, Erminio, *Da Faulkner a Onetti: uno studio comparativo dei cronotopi letterari fra Yoknapatawpha e Santa María*, Milano, Shake, 2004.
- COSSE, Rómulo (coord.), *Juan Carlos Onetti, papeles críticos : medio siglo de escritura*, Montevideo, Librería Linardi y Risso, 1989.
- COSTA, Walter Carlos, « Monegal, leitor de Onetti », *Fragmentos*, Revista de Língua e Literatura Estrangeiras, Universidade Federale de Santa Catarina, vol. 20, Florianópolis, jan.-jui. 2001.
- COTELO, Rubén, « El guardián de su hermano », Montevideo, *El País*, 12 dec.1960.  
 \_\_\_\_\_, « Muchacha y mujer », Montevideo, *El País*, 16 fév.1964.  
 \_\_\_\_\_, *Narradores uruguayos (anthologie)*, Caracas, Monte Ávila, 1969.
- COUSTE, Alberto, « Onetti: historia de dos ciudades », *Primera Plana* 25, 17 oct. 1967.
- CRAIG, Linda, *Juan Carlos Onetti, Manuel Puig and Luisa Velenzuela, marginality and gender*, Woodbridge, Tamesis, 2005.
- CUETO, Alonso, *Ley de la vejez y de la ciudad en Onetti*, Michigan, UMI, Dissertation Information Service, 1988.  
 \_\_\_\_\_, *Los vestidos de una dama*, Lima, Peisa editorial, 1987.
- CURIEL, Fernando, *Onetti: Obra y calculado infortunio*, México, Publicaciones de la UNAM, 1980.
- CRUZ, Juan, « Volver a Onetti », *El País*, 10 nov. 2007.
- CRUZ RUIZ, Juan, *Retrato de un hombre desnudo*, Madrid, Penguin Random House, 2010.
- DALLAL, Alberto, *Efectos, rastros y definiciones*, México, Artes y letras, 1977.
- DÁVALOS, Baica, « La ciudad creada en el peligro », dans *Zona Franca* 44, Caracas.
- DE LA FUENTE, Albert, « La estructura de la novela de Juan Carlos Onetti : *Juntacádaveres* », *Revista Iberoamericana* 79, 1972.
- DE NAVASCUÉS, Javier, « Jacob y el otro: una lectura desde el deseo mimético », dans *Letral: revista electrónica de Estudios Transatlánticos*, No. 2, Granada, 2009.
- DEREDITA, John, *Desintegration and Dreams: Patterns in the fiction of Juan Carlos Onetti*, Ann Arbor, University Microfilms, 1973.

- \_\_\_\_\_, « El doble en dos cuentos de Onetti », dans *El Cuento Hispanoamericano ante la crítica*, Madrid, Castalia, 1973.
- \_\_\_\_\_, « El viento habla con repeticiones » dans *Texto Crítico*, vol. 6, número 18-19 Xalapa, décembre 1980.
- \_\_\_\_\_, « The shorter works of Juan Carlos Onetti », dans *Studies in Fiction*, vol. VIII, Newberry, 1971.
- DÍAZ, José Pedro, *El espectáculo imaginario*, Montevideo, Arca, 1986.
- \_\_\_\_\_, « Un ciclo onírico », *Marcha*. Montevideo, 14 nov. 1961.
- \_\_\_\_\_, « Tan triste como ella », *Marcha 1196*, Montevideo, 1964.
- \_\_\_\_\_, « Sobre Juan Carlos Onetti », dans VERANI, Hugo J. (éd.). *Juan Carlos Onetti*. Madrid, Taurus, 1987.
- DÍAZ MINDURRY, Liliana, « Postfacio a Juan Carlos Onetti », *Obras completas II*, Barcelona, Galaxia Gutemberg Círculo de Lectores, 2007.
- DÍEZ, Luis Alfonso, « Aproximación a Juan Carlos Onetti » dans *Revista de Occidente*, No. 31, Madrid, 1970.
- \_\_\_\_\_, « La novia robada, relato inédito de Juan Carlos Onetti », *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, vol. I, 1971.
- DONOSO, José, « Prólogo a *El astillero* », Madrid, Editorial Salvat R.T.V., 1970.
- EYZAGUIRRE, Luis, *El héroe en la novela hispanoamericana del siglo XX*, Yale University, 1970.
- FELL, Claude, « Le monde turbulent d'Onetti », *Le Monde*. 17 dic. 1971.
- \_\_\_\_\_, « Onetti y la escritura del silencio », dans VERANI, Hugo J. (éd.), *Juan Carlos Onetti*. Madrid, Taurus, 1987.
- \_\_\_\_\_, « Juan Carlos Onetti et l'«écriture du silence» », dans *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, vol. 21, No. 1, 1973.
- \_\_\_\_\_, *Relations entre identités culturelles dans l'espace ibérique et ibéro-américain*, vol. 1, REDONDO, Augustin (coord.), Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 1995.
- FERRO, Roberto, *Juan Carlos Onetti: La vida breve*, Buenos Aires, Hachette, 1986.
- \_\_\_\_\_, *Juan Carlos Onetti: La vida breve*, Buenos Aires, Edicial, 2001.
- \_\_\_\_\_, « La fundación de la ciudad por la escritura en la narrativa de Juan Carlos Onetti », dans *América : Cahiers du CRICCAL*, No. 35, *Voyages et fondations*, vol. 1, 2006.

- \_\_\_\_\_, « Los dos comienzos de la narrativa de Juan Carlos Onetti », dans CORBELLINI, Helena et SILVA, Pablo, (Coord.), *Bienvenido, Juan, Textos críticos y testimoniales sobre Juan Carlos Onetti*, Montevideo, Librería Linardi y Risso, 2007.
- FERNÁNDEZ MORENO, César, *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI, 1972.
- FLORES, Ángel, *Narrativa hispanoamericana, 1816-1981: La generación de 1940-1969*, México, Siglo XXI Editores, 1982.
- FLORES REYES E., *Onetti: tres personajes y un autor*, Madrid, Verbum, 2003.
- FLORI, Mónica, *El Tema de la creación literaria en la narrativa de Juan Carlos Onetti*, Eugene, University of Oregon, 1979.
- FRANCO, Jean, *The modern culture of Latin America*, New York, Praeger, 1976.
- FRANKENTHALER, Marilyn R., *Juan Carlos Onetti: la salvación por la forma*, Brunswick, Rutgers The State University of New Jersey, 1975.
- FRESSARD, Jacques, « Onetti en Francia », *Marcha 1381*, Montevideo, 1967.
- GALEANO, Eduardo, « Onetti, el áspero » (interview), *Marcha*, Montevideo, 12 jan. 1962.
- GALLARGHER, David, « The Shipyard », New York, *The New York Times Book Review*, juin 1968.
- GALLEGO CUIÑAS, Ana, « Balas, whisky y cigarrillos: Onetti en España », *III Seminario de Narrativa Hispanoamericana*, Granada, 23 avril 2009.
- GÁNDARA, Carmen. « Vicisitudes de la novela », dans *Realidad*, année III, vol. V, No. 13, Buenos Aires, jan.-fév, 1949.
- GARCÍA RAMOS, R., (éd.), *Recopilación de textos sobre J. C. O.*, (Collaborations de MAGGI, C. ; GILIO, M. E. ; RAMA, A. ; BENEDETTI, M., RODRÍGUEZ MONEGAL, E. ; VISCA, A. S. ; GHIANA, J. C. ; MARRA N. ; HARSS L. ; MARTÍNEZ CARRIL, M. ; LATCHAM, R. ; FRESSARD, J. ; MERCIER, L. ; DÍAZ, J. P. et LERNER, E.), La Habana, C. A., 1969.
- G. DE VIGIL, María Inés et CESCO, Andréa, « Bibliographie de e sobre Onetti », *Fragmentos*, Revista de Língua e Literatura Estrangeiras, Universidade Federale de Santa Catarina, vol. 20, Florianópolis, jan.-jui. 2001.
- GERTEL, Zunilda, *La novela hipanoamericana contemporánea*, Buenos Aires, Columbia, 1970.

- GIACOMAN, Helmy, *Homenaje a Juan Carlos Onetti : Variaciones interpretativas en torno a su obra*, Madrid, Anaya, 1974, Nueva York, Las Américas, D.L., 1974.
- GHIANO, J. C., « J. C. Onetti y la novela », dans *Ficción*, Buenos Aires, jan.-fév. 1957.
- \_\_\_\_\_, « Los Adioses », *Oeste 18-20*, Buenos Aires, jan.-mars 1955.
- GIBBS, Beverly, « Ambiguity in Onetti's *El Astillero* », *Hispania*, vol. 56, Special Sigue, 1973.
- GILIO, María Esther et DOMÍNGUEZ, Carlos María, *Construcción de la noche, la vida de Juan Carlos Onetti*, Montevideo, Cal y Canto, 2009.
- GILIO, María Esther, « Un monstruo sagrado y su cara de bondad », *La Mañana*, Montevideo, 20 août 1965.
- \_\_\_\_\_, « Onetti y sus demonios interiores », (interview), *Marcha*, Montevideo, 1 juil. 1966.
- \_\_\_\_\_, « Reportaje en dos tiempos al autor de *El Astillero* », dans *Personas y Personajes*, Buenos Aires, Editora de la Flor, 1974.
- \_\_\_\_\_, « Entrevista a Juan Carlos Onetti : Tiempo de nostalgia », *Revista de la Universidad de México*, août 1981.
- \_\_\_\_\_, *Estás acá para crearme: la historia de mis entrevistas con Juan Carlos Onetti*, Montevideo, Editorial Cal y Canto, 2009.
- GOIC, Cedomil, *Historia de la novela hispanoamericana*, Valparaíso, Editora Universitaria de Valparaíso, 1972.
- GOMEZ MANGO, Lídice, *En torno a Juan Carlos Onetti. Notas Críticas*, Montevideo, Fundación de Cultura Económica, 1970.
- GONZÁLEZ María de los Ángeles, « Marginalia a Cuando Entonces », *Fragmentos*, *Revista de Língua e Literatura Estrangeiras*, Universidade Federale de Santa Catarina, vol. 20, Florianópolis, jan.- jui. 2001.
- GRANDE, Felix, « Sholzenistsin y Onetti: doble o nada », dans *Cuadernos para el diálogo*, No. 126, Madrid, mars 1974.
- \_\_\_\_\_, « Juan Carlos Onetti y una escenografía de obsesiones », *Cuadernos Hispanoamericanos* 234, jun. 1966.
- GUTIÉRREZ, Carlos María, « Onetti el escritor », *Reporter* n° 25, Montevideo, 1961.
- HALDERMAN, Gary A., *Juan Carlos Onetti y la evasión de la realidad*, University of Oklahoma, 1970.

- HANCOCK, Joel C. « Psychopathic Point of View: J.C.O.'s *Los adioses* ». *Latin American Literary Review*, vol. II 3, 1973.
- HARSS, Luis et DOHMANN, B., *Into the Mainstream: Conversations with Latin American Writers*, New York, Row, 1967.
- \_\_\_\_\_, « Juan Carlos Onetti, o las sombras en la pared » dans *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 1966.
- HEFFES, Gisela, *Las ciudades imaginarias en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 2008.
- HERNÁNDEZ, Caracé, « Juan Carlos Onetti: pistas para su laberinto », *Mundo Nuevo* 39, Madrid, avr. 1969.
- IRBY, James East, *La influencia de William Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos*, México, UNAM, 1957.
- \_\_\_\_\_, « Aspectos formales de 'La vida breve' de Juan Carlos Onetti », Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas, México, Universidad de Princeton, 1969.
- IZQUIERDO ROJO, María, « Onetti, el hombre de la cara aburrida, y el fracaso existencial » dans *Letral: revista electrónica de Estudios Transatlánticos*, vol. 2 No. 1, Exempleaire dédié à Juan Carlos Onetti, Granada, 2009.
- JORDAN, Paul, « "El cerdito" de Onetti: una lectura » dans *Fragmentos*, Revista de Língua e Literatura Estrangeiras, Universidade Federale de Santa Catarina, vol. 20, Florianópolis, jan. - juin. 2001.
- KADIR, Djelal, *Juan Carlos Onetti*, Boston, Twayne Publishers, 1977.
- \_\_\_\_\_, « Susurros de Ezra Pound en *Dejemos hablar al viento* », dans *Juan Carlos Onetti*, VERANI, Hugo J. (coord.), Madrid, Taurus, 1987.
- KOMI, Christina, *Recorridos urbanos: la Buenos Aires de Roberto Arlt y Juan Carlos Onetti*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- LAGO, Sylvia, *Actas de Las Jornadas de Homenaje a Juan Carlos Onetti*, Montevideo, Universidad de la República, Departamento de Literaturas Uruguayas y Latinoamericana, 1997.
- LATCHAM, Ricardo, *Antología del cuento hispanoamericano contemporáneo (1910-1956)*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1968.
- \_\_\_\_\_, *Carnet crítico*, Montevideo, Alfa, 1962.

- LLAMAZARES, Julio, *Entre perro y lobo*, Madrid, Penguin Random House, 2011.
- LARRE BORGES, Ana Inés, « Alimentando al fantasma: Correspondencia Idea Vilariño-Juan Carlos Onetti », présentée dans le *Tercer coloquio internacional : Escrituras del yo*, Rosario (Argentine), 2014.
- LOPEZ, Amadeo, « Le réel et l'imaginaire », dans *Histoire et imaginaire dans le roman latino-américain contemporain*, América n°12, Cahiers du CRICCAL, 1993.
- LUDMER, Josefina, *Onetti: Los procesos de construcción del relato*, Buenos Aires, Sudamericana, 1977.
- MAGGI, Carlos, *El Uruguay y su gente*, Montevideo, Alfa, 1961.
- \_\_\_\_\_, *Gardel, Onetti y algo más*, Montevideo, Alfa, 1964.
- MARAVALL, José Antonio et GRANDE, Félix (coord.), « Homenaje a Juan Carlos Onetti », *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, 1974.
- MARCHAMALO, Jesús et FLORES, Damián, *39 escritores y medio*, Madrid, Ediciones Siruela, 2011.
- MARRA, Nelson, « Santa María ciudad-mito en la literatura de Onetti », dans *Temas 6*, avr.-mai., 1966.
- MARTÍNEZ CARRIL, Manuel, « Onetti, acaso la liberación », Montevideo, *La Mañana*, 12 avr. 1966.
- MARTÍNEZ MORENO, Carlos, « Nota crítica sobre *Tierra de nadie* », *Alfar 80*, Montevideo, 1942.
- MARTÍNEZ, Elena M., *Onetti: estrategias textuales y operaciones del lector*, Madrid, Verbum, 1992–2003.
- MATHIEU, Corina S. et DAHL, Victor C., « The Contemporary Uruguayan Novel: Reflections of a Society in Crisis », *Latin American Literary Review*, vol. 4 No. 8, printemps 1976.
- MATA, Óscar, « La Santa María onettiana y la banda oriental » dans *Revista Casa del Tiempo*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, número 97, février 2007.
- \_\_\_\_\_, « La Santa María onettiana » dans *Revista de la Universidad de México*, Mexico, août 1990.
- MATTALÍA, Sonia, *La figura en el tapiz*, London, Tamesis, 1990.
- \_\_\_\_\_, *Onetti: una ética de la angustia*, Valencia, PUV, 2012.

- MERCIER, Lucien, « Juan Carlos Onetti en busca del infierno », dans *Marcha* 1129, Montevideo, 1962.
- MILIÁN-SILVEIRA, María C., *El primer Onetti y sus contextos*, Madrid, Editorial Pliegos, 1986.
- MILLINGTON, Mark, *Reading Onetti: language, narrative and the subject*, Liverpool, Francis Cairns Publications, 1985.
- \_\_\_\_\_, *An analysis of the short stories of Juan Carlos Onetti : fictions of desire*, New York, Edwin Mellen Press, 1993.
- MOLINA, Juan Manuel, *La dialéctica de la identidad en la obra de Juan Carlos Onetti*, Frankfurt, Peter Lang, 1982.
- MORENO ALISTE, Ximena, *Origen y sentido de la farsa en la obra de Juan Carlos Onetti*, Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, 1973.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio, « Prólogos a: Onetti, Juan Carlos. *El astillero y Dejemos hablar al viento* », Barcelona, Seix Barral, 2002.
- MUSSELWHITE, David, « El astillero en marcha », dans *Nuevos Aires* vol. 11, Buenos Aires, 1973.
- OCAMPO ALFARO, Aurora M. « La mujer en “El infierno tan temido” », *Fragmentos*, Revista de Língua e Literatura Estrangeiras, Universidade Federale de Santa Catarina, vol. 20, Florianópolis, jan.-jui. 2001.
- ODBER DE BAUBETA, Patricia, « Unhappy ever after: *Tan triste como ella* and the disconsolate heroine(s) of María Luisa Bombal », *Fragmentos*, Revista de Língua e Literatura Estrangeiras, Universidade Federale de Santa Catarina, vol. 20, Florianópolis, jan.-jui. 2001.
- ODDONE, Juan, *Vecinos en discordia: Argentina, Uruguay y la política hemisférica de los Estados Unidos : selección de documentos, 1945-1955*, Montevideo, Ediciones El Galeón, 2004.
- ORTEGA, José, *Letras Hispanoamericanas de nuestro tiempo*, Madrid, Porrúa Turanza, 1976.
- OVEJERO, José, *La ética de la crueldad*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2012.
- OVIEDO, José Miguel, « Juan Carlos Onetti: una sórdida inmersión el mal », dans *Hechos*, Montevideo, 24 déc. 1966.

- PAVÓN, Alfredo, *Los cuentos de Onetti (1993-1950) como procedentes de "La vida breve"*, Veracruz, 1970.
- PAZ SOLDÁN, José Edmundo, *Desencuentros*, Alfaguara, 2004.
- PIGLIA, Ricardo, « Onetti por Onetti » dans *La novia robada*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.
- \_\_\_\_\_, *Primeros cuentos de diez maestros Latinoamericanos*, México, Mosaico, 1977.
- POLLMAN, Leo, *La « nueva novela » en Francia y en Iberoamérica*, Madrid, Gredos, 1971.
- PRIOR, Aldo, « Los Adioses », Rev. *Sur* n° 230, Buenos Aires, sep.-oct. 1954.
- PREGO GADEA, Omar et PETIT, María Angélica, *Juan Carlos Onetti, o, la salvación por la escritura*, Madrid, Sociedad General Española de Librerías, 1981.
- PREGO GADEA, Omar, *Juan Carlos Onetti: perfil de un solitario*, Montevideo, Ed. Trilce, 1986.
- RAMA, Ángel, *Crítica literaria y utopía en América Latina*, Antioquia, Universidad de Antioquia, 2006.
- \_\_\_\_\_, « El largo viaje de Juan Carlos Onetti », *Marcha*, Montevideo, dec. 1961.
- \_\_\_\_\_, « El narrador ingresa al baile de máscaras de la modernidad », dans VERANI, Hugo J. (éd.), *Juan Carlos Onetti*, Madrid, Taurus, 1987.
- \_\_\_\_\_, *La novela en América Latina: Panoramas 1920-1980*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 1982.
- \_\_\_\_\_, « Origen de un novelista y de una generación literaria », prologue à la troisième édition d'*El pozo*, Montevideo, Arca, 1965.
- RAPOPORT, Mario, *Relaciones tumultuosas: Estados Unidos y el primer peronismo*, Buenos Aires, Emecé, 2009.
- REALES, Liliana Rosa, « O espelho convexo de Onetti », dans *Fragmentos*, Revista de Língua e Literatura Estrangeiras, Universidade Federale de Santa Catarina, vol. 20, Florianópolis, jan.-jui. 2001.
- \_\_\_\_\_, et COSTA Walter Carlos, « Visões de Onetti », *Fragmentos*, Revista de Língua e Literatura Estrangeiras, Universidade Federale de Santa Catarina, vol. 20, Florianópolis, jan.-jui. 2001.
- RENAUD, Maryse, *Hacia una búsqueda de la identidad*, Trad. Hugo Giovanetti Viola, Montevideo, Proyección, 1993.

- ROCCA, Pablo, « Los últimos días montevidianos de Onetti », *Fragmentos*, Revista de Língua e Literatura Estrangeiras, Universidade Federale de Santa Catarina, vol. 20, Florianópolis, jan.-jui. 2001.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, « Conversación con Juan Carlos Onetti », *Revista Eco*, vol. 20, No. 119, Bogotá, mars 1970, [http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/emir\\_rodriguez\\_monegal/bibliografia/prensa/artpren/eco/eco\\_19.htm](http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/emir_rodriguez_monegal/bibliografia/prensa/artpren/eco/eco_19.htm).
- \_\_\_\_\_, « Conversaciones con Onetti » dans Fernando Curiel, *Onetti: obra y calculado infortunio*, México, UNAM, 1980.
- \_\_\_\_\_, « Diario de Caracas » (1967) dans *Obra selecta*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2003.
- \_\_\_\_\_, « El Astillero de Juan Carlos Onetti », dans *Reporter*, vol. 2, No. 23, Montevideo, 27 sept. 1961.
- \_\_\_\_\_, « Juan Carlos Onetti: Los adioses », *Número*, année 6, No. 26, Montevideo, mars 1955.
- \_\_\_\_\_, *Juan Carlos Onetti: Los rostros del amor*, Montevideo, Capítulo Oriental, 1966.
- \_\_\_\_\_, « Juan Carlos Onetti: Para esta noche », dans *Marcha*, No. 222, Montevideo, 18 fév. 1944.
- \_\_\_\_\_, « Juan Carlos Onetti y la novela rioplatense », dans *Número*, No. 13-14, mars-juin 1951.
- \_\_\_\_\_, « La fortuna de Onetti », dans *Literatura uruguaya del medio siglo*, Montevideo, 1966.
- \_\_\_\_\_, *Las máscaras del amor*, Buenos Aires, 1968.
- \_\_\_\_\_, *Literatura uruguaya del medio siglo*, Montevideo, Editorial Alfa, 1966.
- \_\_\_\_\_, « Los cuentos de Onetti », dans *Marcha*, No. 646, Montevideo, 7 nov. 1952.
- \_\_\_\_\_, *Narradores de esta América*, Montevideo, Alfa, 1961.
- \_\_\_\_\_, « Onetti o el descubrimiento de la ciudad », dans *Capítulo Oriental 28*, Montevideo, CEDAL, 1968.
- \_\_\_\_\_, « Onetti: una escritura censurada », dans *Plural*, v. 4, No. 43, avril 1975.
- \_\_\_\_\_, « Prólogo a las *Obras completas* de Juan Carlos Onetti », México, Aquilar, 1970.
- RUFFINELLI, Jorge, « Ángel Rama, *Marcha*, y la crítica literaria latinoamericana en los 60 », *Scriptura*, Universitat de Lleida, 1992.

- \_\_\_\_\_, « Jorge Ruffinelli 1971-1974 » dans Juan Carlos Onetti, *Cuentos. Artículos. Miscelánea*, Hortensia Campanella (éd.), Barcelona, Círculo de Lectores, 2009.
- \_\_\_\_\_, « Juan Carlos Onetti. Creación y muerte de Santa María » (interview), dans *Palabras en Orden*, Buenos Aires, Editorial Crisis, 1974.
- \_\_\_\_\_, « La ocultación de la Historia en *Para esta noche*, de Juan Carlos Onetti », dans *Nuevos Aires* 9, 1972.
- \_\_\_\_\_, « Las fuentes de la nostalgia » dans *Crisis* No. 10, Buenos Aires, février 1974.
- \_\_\_\_\_, « Notas sobre Larsen », dans *Cuadernos Hispanoamericanos*, No. 292-294, Madrid, oct.-déc. 1974.
- \_\_\_\_\_, « Onetti antes de Onetti », En VERANI, Hugo J. (éd.), *Juan Carlos Onetti*, Madrid, Taurus, 1987.
- \_\_\_\_\_, « Onetti: creación y muerte de Santa María » dans *Plural*, México, 1974.
- \_\_\_\_\_, (coord., selección y cronología), *Onetti, Montevideo*, Biblioteca de Marcha, 1973.
- \_\_\_\_\_, « ¿Quién es Juan Carlos Onetti? », dans *La Palabra y el hombre*, Revista de la Universidad veracruzana, No. 9, Xalapa, 1974.
- SAAD, Gabriel, Prologue de *Jacob y el otro. Un sueño realizado y otros cuentos*, Montevideo, Ediciones de la Bandera Oriental, 1965.
- SAER, Juan José, « La rebeldía del derrotado », dans *Clarín*, Suplemento Cultura y Nación, Buenos Aires, 26 nov. 2000.
- SÁBAT, Hermenegildo, et autres, « Fotografías de Onetti » dans *Fragments*, Revista de Língua e Literatura Estrangeiras, Universidade Federale de Santa Catarina, vol. 20, Florianópolis, jan. - jui. 2001.
- SÁNCHEZ CORTÉS, Diego, « Verbitsky y Onetti, el hombre urbano y el hombre universal », Contorno, Buenos Aires, sep. 1955.
- SÁNCHEZ GARAY, Elizabeth, *Vanguardias y neovanguardias artísticas: un balance de fin de siglo*, Madrid, Plaza y Valdés, 2003.
- SÁNCHEZ, Luis Alberto, *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*. Madrid, Gredos, 1968 (deuxième édition).
- SÁNCHEZ REBOREDO, José, « *El infierno tan temido* de Juan Carlos Onetti », dans *Cuadernos hispanoamericanos* 261, 1972.

- SANGUINETTI, Julio María, *Luis Batlle Berres: El Uruguay del optimismo*, Montevideo, Penguin Random House Grupo Editorial Uruguay, 2016.
- SAN ROMÁN, Gustavo, « El final de *El astillero* », *Fragmentos*, Revista de Língua e Literatura Estrangeiras, Universidade Federale de Santa Catarina, vol. 20, Florianópolis, jan. - jui. 2001.
- \_\_\_\_\_, *Onetti and Others: Comparative Essays on a Major Figure in Latin American Literature*, New York, State University New York Press, 1999.
- SILVEIRA, Matilde, « Escritura final de *Cuando ya no importe de Onetti* » dans *Letral*, No. 7, Granada, 2011.
- SOSNOWSKI, Saúl, *Lectura crítica de la literatura americana: Vanguardias y tomas de posesión*, Caracas, biblioteca Ayacucho, 1997.
- SOUBEYROUX, Jacques, *Lire l'espace : littératures et arts d'Espagne et d'Amérique latine*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1994.
- STRAUSFELD, Metchild, « Onetti oder die Entdeckung der Stadt », dans *Materialien zur lateinamerikanischen Literatur/hrsg. mit e. Vorw. 1., Aufl.*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1976.
- UMBRAL, Francisco, « Juan Carlos Onetti », *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español* 5, oct. 1971.
- VARGAS LLOSA, Mario, *Cuadernos de Don Rigoberto*, Madrid, Alfaguara, 1997.
- \_\_\_\_\_, *El viaje a la ficción: El mundo de Juan Carlos Onetti*, Madrid, Alfaguara, 2008.
- VERANI, Hugo J., *La obra narrativa de Juan Carlos Onetti : estructura y significación*, Wisconsin, University of Wisconsin, 1973.
- \_\_\_\_\_, *Onetti: el ritual de la impostura*, Montevideo, Editorial Trilce, 2009.
- \_\_\_\_\_, *Narrativa contemporánea Narrativa vanguardista hispanoamericana*, selection et prologue d'Hugo Achugar et Hugo J. Verani, 1988.
- \_\_\_\_\_, « Los comienzos: tres cuentos de Onetti anteriores a *El Pozo* », dans *Hispanoamérica*, No. 2, 1972.
- \_\_\_\_\_, *Onetti, el ritual de la impostura*, Venezuela, Monte Avila Edit., 1981.
- \_\_\_\_\_, « Onetti y el palimpsesto de la memoria », dans *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (1986), Francfort-sur-le-Main, Vervuert, 1989.

VIÑAS, David, « Onetti: un novelista que se despide », dans *Contorno*, No. 3, Buenos Aires, sept. 1954.

VILANOVA, Angel, *El pesimismo militante de Juan Carlos Onetti*, Mérida, Publicaciones de la Universidad de Los Andes, 1998.

\_\_\_\_\_, « Introducción al mundo narrativo de Juan Carlos Onetti », dans *Cuadernos del Sur*, No. 11, Bahía Blanca, 1971.

VILA SELMA, José, « El pozo 1939 : Introito a una significación », dans *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, No. 292-294, octobre-décembre 1974.

VISCA, Arturo Sergio, *Antología del cuento uruguayo*, Montevideo, Universidad de la República, 1962.

\_\_\_\_\_, « Prólogo a *Antología del Cuento Uruguayo contemporáneo* », *Letras Nacionales*, Montevideo, 1962.

YANKAS, Lautaro, « Valores de la narrativa hispanoamericana actual », dans *Cuadernos Hispanoamericanos* 236, août. 1969.

YURKIEVICH, Saúl, *La confabulación con la palabra*, Madrid, Taurus, 1978.

ZITARROSA, Alfredo, « Onetti y el tango » (interview), dans *Marcha*, No. 1260, Montevideo, 25 juin 1965.

ZUM FELDE, Alberto, *Índice crítico de la literatura hispanoamericana*, t. II, Guaranía, La narrativa, 1959.

\_\_\_\_\_, *La narrativa en Hispanoamérica*, Madrid, Aguilar, 1964.

## F. Thèses sur Onetti

- ALVAREZ IZQUIERDO, Marta, *Juan Carlos Onetti, Roman Nouveau latino-américain et le Nouveau Roman français*, sous la direction de Daniel-Henri Pageaux, Université Paris 3, 2012.
- ASCOBERETA, Isis, *Ennui et création dans la littérature du XXe siècle*, sous la direction de Philippe Daros, Université Paris 3, 2014
- BRANDO, Oscar, *La escritura de Juan José Saer : la tercera orilla del rio*, sous la direction de Norah Giraldi Dei Cas, Université Lille 3, 2013.
- COTTO-IBARRA, Brunilda, *Gestualité et systèmes théâtraux dans la fiction de Juan Carlos Onetti*, sous la direction d'Edmond Cros, Université Montpellier 3, 1986.
- IZQUIERDO ROJO, María, *La narrativa de Juan Carlos Onetti*. Oviedo, 1972.
- KOMI KALLINIKOS, Cristina, *L'espace urbain dans la littérature du Rio de la Plata : regards croisés sur Roberto Arlt et Juan Carlos Onetti*, sous la direction de Martine Azuelos, Université Paris 3, 2004.
- MONDRAGON, Juan Carlos, *Aporie, éclipse et transfiguration de Montevideo dans l'œuvre de Juan Carlos Onetti*, Université Paris 3, soutenue en 1994.
- PONCE, Nestor, *La ville, l'espace et le mythe chez Fuentes, Marechal et Onetti*, sous la direction de Claude Fell, Université Paris 3, soutenue en 1985.
- RENAUD, Maryse, *La quête de l'identité dans l'œuvre de Juan Carlos Onetti*, sous la direction de Paul Verdevoye, Université Paris 3, 1988.
- RIZO, Antonio, *Expressions narratives du temps dans le conte hispano-américain contemporain*, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris, Presses universitaires du Septentrion, dirigée par Claude Fell, 2001.
- SILVEIRA, Matilde, *Dernières œuvres, style tardif ? : Différentes voies d'écriture finale à travers l'exemple de cinq écrivains hispano-américains du XXe siècle*, sous la direction d'Eduardo Ramos-Izquierdo, Université Paris 4, 2013.
- TERRONES, Félix, *Les maisons closes dans la littérature latino-américaine, un lieu de métamorphoses*, sous la direction de Elvire Gomez-Vidal, Bordeaux, Université Bordeaux Montaigne, 2011.

### G. Bibliographie complémentaire

- ALAS, Leopoldo, *La Régente*, Paris, Fayard, 1987.
- ALIGHIERI, Dante, *La Divine Comédie*, Paris, Gallimard, éd. Bilingue, 2012.
- ANTON, Sonia, *Vers une cartographie littéraire du Havre, de Bernardin de Saint-Pierre à Pascal Quignard*, Rouen, Université Rouen Havre, 2014.
- ARROWSMITH, Sue, LINARELLI, John et WALLACE, Don, *Regulation Public Procurement - National and International Perspectives*, New York, Kluwer Law International, 2000.
- ASIMOV, Isaac, *The Caves of Steel*, New York, Doubleday, 1954.
- BARBAZAN, Étienne et MEON, Dominique Martin, *Fabliaux et contes des poètes français des XI, XII, XIII, XIV et XV<sup>e</sup> siècles*, Paris, Barnabé Warée (oncle) imprimeur, 1808, manuscrit numéro 7218, *C'est li fabliaux de Coquaigne*, consulté en ligne sur le site de l'Université de Poitiers, Bibliothèque du CESC, D 311 <http://une-histoire-de-lutopie.edel.univ-poitiers.fr/exhibits/show/sources/item/86>.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman* [1978], Paris, Gallimard, 2009.
- BARBUSSE, Henri, *L'enfer*, Paris, Les Éditions G. Cres & cie., 1925.
- BERNARD, Mathilde, GEFEN, Alexandre et TALON-HUGON, Carole, *Arts et émotions*, Paris, Armand Colin, 2016.
- BARTHES, Roland, « L'effet de réel » dans *Communications*, vol. 11 n° 1, Paris, 1968.
- BAUELLE, Yves, « Cartographie réelle et géographie romanesque : poétique de la transposition », dans Gérard Lavergne (dir.), *Création de l'espace et narration littéraire*, dans *Cahiers de narratologie*, n° 8, Nice, Publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Nice, 1997.
- BAVOUX, Jean-Jacques, *La géographie : objets, méthodes, débats*, Paris, Armand Colin, 2016.
- BECKER, Colette et LAVIELLE, Véronique, *Les dossiers préparatoires des Rougon-Macquart*, éditions Champion, 2003 - 2013.
- BECKER, Colette, « Les “machines à pièces de cent sous” des Rougon » dans *Romantisme*, vol. 13, No. 40, 1983, [http://www.persee.fr/doc/roman\\_0048-8593\\_1983\\_num\\_13\\_40\\_4639](http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1983_num_13_40_4639).

- BENVENISTE, Émile, « L'appareil formel d'énonciation » [1970] dans *Problèmes de linguistique générale*, tome II, Paris, Gallimard, 1974.
- BENET, Juan, « Baalbec, una mancha », inclus dans le recueil *Nunca llegarás a nada*, Barcelone, Ed. Plaza & Janés, 1961.
- \_\_\_\_\_, *Volverás a Región, La otra casa de Mazón, Una meditación, El aire de un crimen, Numa, una leyenda et Herrumbrosas lanzas*. Toutes ces œuvres ont été publiées après l'année 1950.
- BERARD, Victor, « L'Atlantide de Platon » dans *Annales de Géographie*, Paris, Armand Colin, 1929.
- BIOY CASARES, Adolfo, *El diario de la guerra del cerdo*, Buenos Aires, Emecé editores, 1997.
- BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard Folio, 1988.
- BLUME, Donald T., *Ambrose Bierce's civilians and soldiers in context: a critical study*, Kent, The Kent state university press, 2004.
- BOIX, Christian, « Les nouveaux géomètres. Espaces virtuels et narration littéraire » dans G. Lavergne (dir.), *La escala de los mapas, Création de l'espace et narration littéraire Cahiers de narratologie*, n° 8, Nice, 1997.
- BOLAÑO, Roberto, *Los detectives salvajes*, Barcelone, Editorial Anagrama, 1998
- \_\_\_\_\_, *2666*, Barcelone, Editorial Anagrama, 2004.
- BORGES, Jorge Luis, *La casa de Asterión* [publié en 1947, dans le journal *Los anales de Buenos Aires*] dans *Ficciones, El Aleph, El informe de Brodie*, Buenos Aires, Fundación Biblioteca Ayacucho, 1986.
- BRADBURY, Ray, *Fahrenheit 451*, New York, Ballantine Books, 1953.
- BRANDO, Oscar, *La generación del 45*, Montevideo, Editorial Técnica, 2001.
- BULLEN, J. B., *Thomas Hardy, the world of his novels*, Londres, Ed. Frances Lincoln, 2013.
- CALDWELL, Erskine, *This Very Earth*, New York, Signet Books, 1957.
- CALVINO, Italo, *La città invisibili*, Turin, (éd.)Giulio Einaudi 1972.
- \_\_\_\_\_, *Les villes invisibles*, traduit de l'italien par Jean Thibaudeau, Paris Éditions Gallimard, 2013.
- CAMPANELLA, Tommaso, *La cité du soleil*, Genève, Droz, 1972.
- CAMUS, Albert, *L'étranger*, Paris, Editions Gallimard, 1942.

- CASALDUERO, Joaquín, *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*, Madrid, Editorial Gredos, 1970.
- CELINE, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Denoël et Steele, 1932.
- CHARLIER, Gustave et HANSE, Joseph, *Histoire illustrée des lettres françaises de Belgique*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1958.
- CICCIA, Marie-Noëlle, « Parodie et pastiche des Lusíadas : des stances satiriques de Basílio da Gama au poème épique de Manuel da Silva Gaio » dans *Reflexos*, n°1, 2012, consulté sur [http://e-revues.pum.univ-tlse2.fr/sdx2/reflexos/article.xsp?numero=1&id\\_article=art\\_01ciccia-0](http://e-revues.pum.univ-tlse2.fr/sdx2/reflexos/article.xsp?numero=1&id_article=art_01ciccia-0).
- COLERIDGE, Samuel Taylor, *Biographia Literaria; or, Biographical Sketches of my Literary Life and Opinions*, New York, George P. Putnam Ed., 1848.
- CORRAL, Rose, « El grupo de Martín Fierro y los poetas de Contemporáneos » dans *Caravelle* vol. 76, No. 1, *Hommage à Georges Baudot*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2001.
- DE LA CRUZ VIVES, Miguel Angel, « El universo filosófico de *La Regenta* », dans *Especulo*, Revista electrónica de estudios literarios, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2000, consulté sur <http://www.ucm.es/info/especulo/numero14/regenta.html>.
- DE SICILE, Diodore, *Bibliothèque historique, livre II chapitre LV*, consulté sur <http://remacle.org/bloodwolf/historiens/diodore/livre2a.htm>.
- DICK, Philip K., *Solar Lottery*, New York, Ace Books, 1955.
- DOLEŽEL, Lubomír, « Mimesis and Contemporary Criticism », dans Anthony Nuttall, *A New Mimesis: Shakespeare and the Representation of Reality*, New Haven, Yale University Press, 2007.
- \_\_\_\_\_, « Mimesis and Possible Worlds », dans *Poetics Today*, vol. 9 No. 3, *Aspects of Literary Theory*, Duke University Press, 1988.
- \_\_\_\_\_, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2000.
- \_\_\_\_\_, « Possible Worlds of Fiction and History », *New Literary History*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, vol. 29, No. 4, 1998, consulté sur <http://www.jstor.org/stable/20057512>.

- DONATELLI, Bruna, « La topographie des savoirs dans *Madame Bovary* » dans Pierre-Louis Rey, et Gisèle Séginger, *Madame Bovary et les savoirs*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2009.
- DOSTOÏEVSKI, Fiodor, « *Les démons* ou *Les possédés* » (titre original russe : Бесы), publié en feuilleton dans *Le Messager russe*, 1871 jusqu'en 1872.
- DUCROT, Oswald, « Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation » dans *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984.
- DURIEZ, Colin, *The A-Z of C.S Lewis: An Encyclopaedia of his Life, Thought, and Writings*, Oxford, Lion Books, 2013.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1989.
- ELLIS, Richard, *Imagining Atlantis*, New York, Vintage Books, 1999.
- ENGELIBERT, Jean-Paul, *La postérité de Robinson Crusoé : un mythe littéraire de la modernité, 1954–1986*, Genève, Droz, 1997.
- FAULKNER, William, *The Sound and the Fury*, Londre Vintage book, Chatto & Windus, 1929.
- FIORDALIS, David V. *Miracles and Superhuman Powers in South Asian Buddhist Literature*, sous la direction de Luis O. Gomez, Université du Michigan, 2008.
- FRANCESCHI, Paul, *Introduction à la philosophie analytique : paradoxes, arguments et problèmes contemporains*, Paris, Éditions Le Manuscrit, 2005.
- FRYE, Northrop, *Anatomy of Criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1957.
- GAMBOA, Santiago, *El síndrome de Ulises*, Barcelona, Seix Barral, 2005.
- GARCÍA FLORES, Margarita, *Cartas Marcadas*, México, Universidad Autónoma de México, 1979.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Cien años de soledad*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1967.
- GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 2004.
- \_\_\_\_\_, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- \_\_\_\_\_, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- \_\_\_\_\_, *Seuils*, Paris, Seuil, « Points Essais », 1987.
- GILKIN, Iwan, GIRAUD, Albert et WARLOMONT, Maurice, *Parnasse de la jeune Belgique*, Paris, Léon Vanier éd., 1887.

- GILSON, Étienne, *Les métamorphoses de la cité de Dieu*, Paris, J. Vrin éditeur, Bibliothèque d'Histoire de la Philosophie, 2005.
- GIMÉNEZ RODRÍGUEZ, Alejandro, *Breve historia de Montevideo*, Montevideo, Ediciones El Galeón, 2003.
- GOLDSWORTHY, Vesna, *Inventing Ruritania: The Imperialism of the Imagination*, New Haven, Yale, Yale University Press, 1998.
- GOODMAN, Nelson, *Fact, Fiction, and Forecast*, Harvard, Harvard University Press, 1983.
- \_\_\_\_\_, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, Hackett Publishing, 1978.
- GOODWIN, Francis, *The Man in the Moone*, Claremont, Broadview Press, 2009.
- GOUTTEBROZE, Jean-Guy, « L'expression de l'espace dans le *Vice-consul* de M. Duras » dans G. Lavergne (dir.), *Création de l'espace et narration littéraire* (Cahiers de narratologie, n° 8), Nice, 1997.
- GRALL, Catherine, *Récit de fiction et représentation mentale*, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007.
- GREIMAS, Algirdas Julien « Le contrat de véridiction » dans *Actes du Colloque Le vraisemblable et la fiction*, Montréal, Université de Montréal, 1980.
- \_\_\_\_\_, *Sémantique structurale : recherche méthodologique*, Paris, Larousse, 1966.
- GUTIÉRREZ GIL, Alberto, « Hungría como espacio mítico en las comedias palatinas de Lope de Vega, Mira de Amescua y Rojas Zorrilla » dans *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, Trois-Rivières, n° 7, 2013, consulté sur <http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum07Rep/12GutierrezAlberto.pdf>
- HAMON, Philippe, « Génétique du lieu romanesque. Sur quelques dessins de Zola », dans *Création de l'espace et narration littéraire*, Publications de la Faculté des Lettres, Université de Nice Sophia Antipolis, 1997.
- HAMSUN, Knut, *La faim*, Paris, PUF, 2014.
- HERMAN, Jan, KREMER, Nathalie et VANACKER, Beatrijs, *Les Lumières en toutes lettres. Cours de littérature française du XVIII siècle*, Louvain, ACCO, 2009.
- HERODOTE, *Histoires*, livre IV, chapitre 23, consulté sur <http://remacle.org/bloodwolf/historiens/herodote>.

- IDMHAND, Fatiha, « Exil ou “ des-exil ” ? : les retours impossibles des personnages de Fernando Aínsa et Andrea Blanqué » dans *Navegaciones y regresos. Lugares y figuras del desplazamiento*, Bruxelles, P.I.E Peter Lang, 2013.
- JOURDE, Pierre, *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de mondes au XXe siècle : Gracq, Borges, Michaux, Tolkien*, Paris, José Corti Editions, 1991.
- \_\_\_\_\_, *Littérature et authenticité : le réel, le neutre, la fiction*, Paris, Harmattan, 2001.
- JOUVE, Vincent, « Espace et lecture : la fonction des lieux dans la construction du sens » dans G. Lavergne (dir.), *Création de l'espace et narration littéraire, Cahiers de narratologie*, n° 8, Nice, 1997.
- JOYCE, James, *Finnegans Wake*, Londres, Penguin, 2015.
- \_\_\_\_\_, *Ulysses*, Hamburg, The Odyssey Press, 1920.
- KEPLER, Johannes, *Somnium sive opus posthumum de astronomia lunari*, (1571–1630).
- KHUN, Thomas Samuel, « Possible Worlds in History of Science », dans Allén Sture (dir.) *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences: Proceedings of Nobel Symposium 65*, Berlin, Walter de Gruyter, 1989.
- KOGEJ, Jean, *Les mutations de l'économie mondiale du début du XXe siècle aux années 1970*, Paris, Editions Bréal, 2008.
- KRIPKE, Saul, *La logique des noms propres*, Paris, Les éditions de minuit, 1982.
- LEWIS, David K., « Counterpart Theory and Quantified Modal Logic » dans *The Journal of Philosophy*, Columbia University Press, mars 1968, <http://knoesis.wright.edu/students/topher/courses/phillang/lewis.pdf>.
- LEWIS, David KELLOGG, *De la pluralité des mondes*, Paris, Éditions de L'éclat, 2007, traduit de l'anglais *On the plurality of worlds*, 1986.
- \_\_\_\_\_, « Truth in Fiction », dans *American Philosophical Quarterly*, vol. 15, n° 1, Janvier 1978, [www.jstor.org/stable/20009693](http://www.jstor.org/stable/20009693).
- LIMPIAS ORTIZ, Victo Hugo, *Plan Techint*, Santa Cruz de la Sierra, Ed. El País, 2010.
- LISCANO, Carlos, *El camino a Ítaca*, Literatura y Ciencia S. L., 1994.
- \_\_\_\_\_, *La ciudad de todos los vientos*, Barcelona, Planeta, 2000.
- \_\_\_\_\_, *Le Lecteur inconstant suivi de Vie du corbeau blanc*, Paris, Place des éditeurs, 2011.
- \_\_\_\_\_, *Vida del cuervo blanco*, Montevideo, Seix Barral, 2015.

- LOTMAN, Youri-Mikhailovitch, *L'explosion et la culture*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2004.
- LOVECRAFT, H.P., *Supernatural Horror in Literature*, 1927, consulté dans <http://gutenberg.net.au/html>
- LUKACS, György, *La théorie du roman* [1920], Paris, Gallimard, 2012.
- LUMBROSO, Olivier, « De la palette à l'écritoire. Pratiques et usages du dessin chez Émile Zola », dans *Romantisme*, 2000, [www.persee.fr/doc/roman\\_0048-8593\\_2000\\_num\\_30\\_107\\_891](http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_2000_num_30_107_891)
- MANGUEL, Alberto et GUADALUPI, Gianni, *Dictionnaire des lieux imaginaires*, Arles, Actes Sud, 1998.
- MARRA, Nelson, *El guardaespaldas*, Stockholm, Nordan, 1981.
- MARRONE, Gaetana et PUPPA, Paolo, *Encyclopedia of Italian Literary Studies*, New York, Routledge, 2006.
- MESA, Sara, *Cicatriz*, Madrid, Anagrama, 2015.
- MONTANARI, Massimo, *La faim et l'abondance : histoire de l'alimentation en Europe*, Paris, Éditions du Seuil, 1995
- MONTANARI, Sébastien « Morale et société idéale dans l'utopie d'Iamboulos » dans *Passions, vertus et vices dans l'ancien roman*, Actes du colloque de Tours, 19–21 octobre 2006, organisé par l'université François-Rabelais de Tours et l'UMR 5189, *Histoire et Sources des Mondes Antiques*, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, 2009.
- MUND-DOPCHIE, Monique, *L'Atlantide de Platon : Histoire vraie ou préfiguration de l'Utopie de Thomas More?*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 2017.
- MURZILLI, Nancy, « La fiction ou l'expérimentation des possibles » dans *Revue L'Étrangère*, Bruxelles, éditions La lettre volée, 2002.
- ORREGO, Juan Carlos, *Cuentos que he querido escribir*, Medellin, Universidad Eafit, 1999.
- OTERO SILVA, Miguel, *Casas muertas*, Caracas, Editorial CEC, SA, 2008.
- PARACELSE, *De natura rerum*, 1537.
- PATTISON, Walter Thomas, *Benito Pérez Galdós: etapas preliminares de Gloria*, Barcelone, Puvill Editor, 1979.
- PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, éditions du Seuil, 1988.

- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. et CONDE PARRADO, Pedro, *La vega del Parnaso. Tome II: Lope de Vega*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2015.
- PI, Renzo et VIDART, Daniel, *El legado de los inmigrantes*, Montevideo, Ed. Nuestra Tierra, 1969.
- PLATON, *La République*, livre IX, consulté en ligne sur <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/platon/cousin/rep9.htm>
- POLET, Amédée, *Le communisme dans la pensée grecque, Deux Utopies hellénistiques : La Panchaïe d'Evhémère et la Cité du Soleil de Jambule*, Le Caire, Éditions de la Revue du Caire, 1947.
- POPELARD, Mickaël, *Études Épistémè*, Paris, No. 10, 2006, consulté sur <http://episteme.revues.org/951> ; DOI : 10.4000/episteme.951
- POUILLOUX, Jean-Yves, « Notes sur l'abbaye de Thélème » dans *Romantisme* n°1-2, *L'impossible unité ?*, Revue de la Société d'études romantiques, Paris, 1971.
- RABELAIS, François, *Les cinq livres des faits et dits de Gargantua et Pantagruel*, sous la dir. de Marie-Madeleine Fragonard, Paris, Gallimard, 2017.
- RATEAU, Paul, *Leibniz et le meilleur des mondes possibles*, Paris, Classiques Garnier, 2015.
- RENOUVIER, Charles, *Uchronie (l'utopie dans l'histoire) : Esquisse historique apocryphe du développement de la civilisation européenne tel qu'il n'a pas été, tel qu'il aurait pu être*, Paris, Bureau de la critique philosophique, 1876.
- RICHTER, David H., *Reading the Eighteenth-Century Novel*, Hoboken, John Wiley & Sons, 2017.
- RICŒUR, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.
- RUIZ HURTADO, Juan Carlos, *Guia tecnica Misional*, Santa Cruz de la Sierra, Editorial Santa Cruz, 1997.
- RYAN, Marie Laure, « Cosmologie du récit. Des mondes possibles aux univers parallèles » dans *La Théorie littéraire des mondes possibles*, sous la dir. de Françoise Lavocat, Paris, Éditions du CNRS, 2010.
- \_\_\_\_\_, « Fiction, Non-factuals and the Principle of Minimal departure », dans *Poetics*, Amsterdam, North-Holland Publishing Company, août 1980.
- SARTRE, Jean-Paul, *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, 1949.

- SEARLE, John, *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979.
- SERGENT, Bernard et BRISSON, Luc, *L'Atlantide et la mythologie grecque*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.
- SMITH KENYON, Karen, *The Brontë family: passionate literary geniuses*, Minneapolis, Lerner Publications Co., 2003.
- STALNAKER, Robert, *Ways a World Might Be: Metaphysical and Anti-Metaphysical Essays*, Oxford, Oxford University Press, 2003.
- SULLIVAN III, C.W. dans *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*, sous la dir. de Peter Hunt, Londres, Routledge, 2004.
- SYFRET, R. H., *The Origins of the Royal Society*, Londres, The Royal Society publishing, 1948, consulté sur <http://rsnr.royalsocietypublishing.org/content/5/2/75.article-info>.
- TESNIÈRE, Lucien, *Éléments de syntaxe structurale*, Paris, Klincksieck, 1965.
- TRICART, Jean, « Quelques caractéristiques générales des villes latino-américaines » dans *Caravelle*, Actes du colloque sur le problème des capitales en Amérique latine, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, numéro 3, 1964.
- TYGSTRUP, Frederik, « Espace et récit », dans *Littérature & espaces*, Actes du XXXe congrès de la Société française de littérature générale et comparée (SFLGC, 20–22 septembre 2001), Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2003.
- VALERY, Paul, *Variété III, IV et V*, Paris, Editions Gallimard, 2002.
- VICO, Giambattista, *La science nouvelle*, Paris, J. Renouard et cie, 1844.
- VILLAURRUTIA, Xavier, « Estancias nocturnas » [1938] dans *Obra Poética*, Madrid, Ed. Hiperión, 2006.
- WATT, Ian, *Conrad: Nostromo*, New York, Cambridge University Press, 1988.
- WEIL, Simone, *L'enracinement* (1949), Paris, Gallimard, 1952,
- WESTFAHL, Gary, *The Greenwood Encyclopedia of Science Fiction and Fantasy: Themes, Works, and Wonders*, Volume 2, California, Greenwood Publishing Group, 2005.

WILDE, Oscar, *The Picture of Dorian Gray*, Londre, Ward Lock and Co., 1890.

\_\_\_\_\_, *The Complete Works of Oscar Wilde: De profundis, Epistola: in carcere et vinculis*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

## H. Autres ressources

Entretien réalisé par le journaliste Joaquín Soler Serrano dans la série A fondo, diffusé sur TVE le 26 septembre 1976, <https://www.youtube.com/watch?v=G8OqacWgG1A>.

Documentaire de la Télévision Espagnole, <http://www.rtve.es/television/20110325/imprescindibles-juan-carlos-onetti/419268.shtml>

Documentaire de Pablo Dotta Jamás leí a Onetti, Tornasol Films, 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=RMNzrpr4js8>

Documentaire de Julio Jaimes et Jorge Ruffinelli, *Juan Carlos Onetti, un escritor*, <https://www.youtube.com/watch?v=5mxp9LS9hN4>

Une partie du discours d'acceptation du prix est disponible en ligne sur les archives de la RTVE, <http://www.rtve.es/alacarta/videos/premios-cervantes-en-el-archivo-de-rtve/discurso-juan-carlos-onetti-premio-cervantes-1980/2785542/>

*Récit*, Revue de Beaux-arts, Mexique, <http://www.onetti.net>,

*Marcha*, Revue, Uruguay, <http://biblioteca.periodicas.edu.uy/archive/files/>

*Número*, Revue, Uruguay, <http://www.periodicas.edu.uy/o/Numero/pdfs/>

*La Sainte Bible*, Nouvelle Edition d'après la trad. De SEGOND Louis, Allauch, Essai 55, 2002.

Monedas del Uruguay, <http://www.monedasuruguay.com/doc/doc/1950/9930225.htm>

Institut Nacional de Statistiques de l'Uruguay, <http://www.ine.gub.uy/web/guest/censos-1852-2011>

Gouvernement de la province d'Entre Rios, <https://www.entrerios.gov.ar/dec/paginas/censoercont.html>

Organisation des États américains, <http://www.migracionoea.org/index.php/es/sicremi-es/17-sicremi/publicacion-2011/paises-es/140-uruguay-1-si-ntesis-histo-rica-de-las-migracio-n-internacional-en-uruguay.html>

<http://filosofia.org/hem/dep/cpd/index.htm>.

Librerie digital JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/20119008>.

Librerie digital *literature.us*, <http://www.literatura.us/onetti/>



## **RÉSUMÉ : Création et destruction d'une ville imaginaire : Santa María dans l'œuvre de Juan Carlos Onetti**

Quel est le processus de création d'un monde de fiction ? Telle est la question qui motive ce travail. Cette thèse s'interroge plus particulièrement sur les processus mis en place par l'écrivain uruguayen Juan Carlos Onetti (1909–1994) pour créer Santa María, sa ville de fiction. Souvent décrite comme un *locus horrendus*, Santa María est une ville qui ressemble à plusieurs villes référentielles du Río de la Plata. Elle a été créée à partir des souvenirs et idéalizations d'un auteur qui a connu l'exil et a recréé un univers fictionnel dans lequel il reflète de nombreux éléments constitutifs de cette région d'Amérique du Sud, tout en la dotant de traits fictionnels représentatifs de la poésie onettienne. Cet espace de fiction est devenu le théâtre de la plus grande partie des œuvres d'Onetti, et le lieu de résidence de presque tous ses personnages, qui tentent d'échapper sans succès de ce monde centripète. Pour explorer les arcanes de la création onettienne, ce travail s'attache à étudier la configuration de l'univers diégétique des dix-sept romans et nouvelles ayant pour cadre Santa María, ainsi que les trois récits dans lesquels apparaissent quelques personnages récurrents de la « saga ». Cette analyse permet de déchiffrer des pistes textuelles, parfois cachées, souvent trompeuses, dans le but de déceler les rouages de la création littéraire de Santa María, de son apparition *in medias res* à sa tentative de destruction par le feu. Cette thèse s'attarde également sur l'importance de l'intertextualité, une constante dans ce corpus, qui participe à la cohésion et à la cohérence de l'univers fictionnel de Santa María. Ainsi, Santa María se déploie comme un monde possible, si non désirable, pour les personnages acteurs de la « comédie humaine » de Juan Carlos Onetti.

**MOTS-CLÉS :** Juan Carlos Onetti, Santa María, Littérature d'Amérique Latine, Ville imaginaire, Littérature uruguayenne.

## **ABSTRACT: Creation and destruction of an imaginary city: Santa María in Juan Carlos Onetti's work**

What is the process of creating a fictional world? This is the central question that motivated this research, and in particular, which are the processes put in place by the Uruguayan writer Juan Carlos Onetti (1909-1994) to create Santa María, his own city of fiction. Often described as a *locus horrendus*, Santa María is a city that resembles to a number of reference-cities in the region of the Río de la Plata. It was created from the memories and idealisations of an author who experienced exile and recreated a fictional universe in which Onetti reflects the many constituent elements of this region of South America, while endowing it with fictional traits, which are representative of Onettian poetry. This space of fiction has become the theatre of most of Onetti's works, and the home of almost all his characters, who try to escape without success from this centripetal world. To explore the mysteries of the Onettian creation, this work focuses on the configuration of the diegetic universe of the seventeen novels and short stories of Santa María, as well as the three narratives in which some recurring characters appear. This analysis makes it possible to decipher textual tracks, sometimes hidden and often misleading, in order to detect the inner mechanism of the literary creation of Santa María. This thesis also focuses on the importance of intertextuality, a constant in this corpus, which participates in the cohesion and coherence of the fictional universe of Santa María. Thus, Santa María deploys as a possible world, if not desirable, for the characters actors of the "human comedy" of Juan Carlos Onetti.

**KEYWORDS:** Juan Carlos Onetti, Santa María, Latin American Literature, Imaginary city, Uruguayan Literature.

---

Thèse préparée au sein de l'École doctorale 58 Université Paul-Valéry Montpellier 3 et du laboratoire LLACS, Route de Mende, 34199 Montpellier.