HAL
open science

Style, espace et corps : trois approches du rapport de l'écrivain à sa langue dans le projet littéraire d'Hernán Ronsino

Laura Gentilezza

▶ **To cite this version:**

Laura Gentilezza. Style, espace et corps : trois approches du rapport de l'écrivain à sa langue dans le projet littéraire d'Hernán Ronsino. Littératures. Université Paris-Est, 2018. Français. NNT : 2018PESC0102 . tel-02270688

HAL Id: tel-02270688

https://theses.hal.science/tel-02270688

Submitted on 26 Aug 2019

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.

UNIVERSITE PARIS-EST
ECOLE DOCTORALE CULTURES ET SOCIETES

LABORATOIRE IMAGER
INSTITUT DES MONDES ANGLOPHONES, GERMANIQUE ET ROMAN
SPECIALITE
LANGUES ET LITTERATURES ETRANGERES

LAURA AGUSTINA GENTILEZZA

STYLE, ESPACE ET CORPS : TROIS APPROCHES DU RAPPORT DE L'ECRIVAIN A SA LANGUE DANS LE PROJET LITTERAIRE D'HERNAN RONSINO

THESE DIRIGEE PAR MADAME LA PROFESSEURE GRACIELA VILLANUEVA
POUR OBTENIR LE GRADE DE DOCTEUR

SOUTENUE PUBLIQUEMENT LE 7 DECEMBRE 2018

DEVANT LE JURY COMPOSE DE :

MONSIEUR LE PROFESSEUR JULIO PREMAT
MONSIEUR LE PROFESSEUR ERICH FISBACH
MADAME LA PROFESSEURE CAROLINE LEPAGE
MADAME LA PROFESSEURE CLAUDIA TORRE
MONSIEUR LE MAITRE DES CONFERENCES IVAN JIMENEZ
MADAME LA PROFESSEURE GRACIELA VILLANUEVA

RESUME EN FRANÇAIS :

Le projet littéraire d'Hernán Ronsino (Chivilcoy, Argentine, 1975) présente actuellement une charnière spatiale et temporelle qui, sans laisser de côté sa poétique sur la langue, s'apprête à retrouver un nouvel élan. Cet auteur a commencé à publier dans les années 2000, moment où des nouvelles maisons d'édition ont ouvert leurs portes aux jeunes écrivains, peu connus. Dans ce contexte de renouveau, les questionnements sur la langue littéraire se sont multipliés. Le travail de Ronsino propose depuis cette époque une réflexion sur la langue et sur la condition linguistique des êtres humains. Il intègre dans la diégèse cet état d'esprit expérimental vis-à-vis de la langue littéraire. Lorsque le champ littéraire questionnait sa langue, cet écrivain a bâti son projet à partir de la poétisation de ces réflexions. Son rapport à la langue est pour nous l'aspect le plus important de sa poétique.

L'étude que nous proposons dans cette thèse cherche à déterminer les piliers de son projet, ainsi qu'à formuler, à travers ses mots lorsqu'il s'exprime dans des entretiens à propos de son écriture, des catégories qui permettent d'analyser son travail créatif. Cette perspective méthodologique constitue, à notre sens, un point de départ conséquent dans notre démarche de croisement du texte fictionnel et de la parole de l'écrivain. Pour développer ces propos, nous présentons une thèse à deux parties.

Dans la première partie, divisée en trois chapitres, nous menons une étude intégrale de la stylistique de ses quatre premiers livres. Nous analysons la manière dont Ronsino travaille la temporalité d'un point de vue transtextuel, s'appuyant sur la figure de la répétition. Les liens établis avec d'autres textes deviennent une caisse de résonance construisant une image du régime d'historicité. À cet égard, la répétition sert à élaborer une organisation temporelle à l'intérieur de son projet, ainsi qu'à insérer dans son propre discours la formulation d'autres écrivains. Ronsino cherche surtout à faire de la phrase la face visible d'une « poétique de l'accent ». En effet, nous trouvons au sein de son projet le désir d'écrire l'oralité de son village natal.

Dans la deuxième partie nous abordons deux notions dérivées de la poétique de l'accent: l'espace et le corps. La matérialité du livre est au centre d'un intérêt pour une écriture historiquement dense. Cette matérialité participe à la poétisation de l'espace réel et met en avant une approche de la littérature en tant qu'art graphique. Dans ces circonstances, le corps joue un rôle déterminant à l'heure de penser l'écriture dans la dimension gestuelle et corporelle. Il s'agit, après tout, d'une pratique qui engage pleinement le corps. Ainsi, la littérature peut entraîner une pensée du corps qui permet une approche biopoétique des textes.

MOTS-CLES EN FRANÇAIS :

Littérature latino-américaine, littérature argentine, expérience, langue maternelle, position, répétition, Ronsino, corps, espace littéraire, style, enfance, conversation, poétique de l'accent.

TITRE EN ANGLAIS :

STYLE, ESPACE AND BODY : THREE APPROACHES TO THE WRITER'S RELATION WITH MOTHER TONGUE IN THE LITERARY PROJECT OF HERNAN RONSINO.

RESUME EN ANGLAIS :

Hernán Ronsino's literary project (Chivilcoy, Argentina, 1975) presents a spatial and temporal hinge that, without leaving aside its poetics on the language, is about to regain a new momentum. This author began publishing in the 2000s, when new publishing houses opened their doors to young lesser-known writers. In this context of renewal, questions about the literary language have multiplied. Since then, Ronsino's work has been a reflection on language and the linguistic condition of human beings. In his diegesis, he integrates this experimental state of mind vis-à-vis the literary language. When the literary field questioned his language, this writer built his project from the poetization of these reflections. His relation to language is for us the most important aspect of his poetics.

The study that we propose in this thesis seeks to determine the pillars of his project, as well as to formulate, through his words when he expresses himself in interviews about his writing, categories that make it possible to analyze his creative work. This methodological perspective is, in our opinion, a starting point in our approach to cross the fictional text and the writer's words. To develop these words, we present a two-part thesis.

In the first part, divided into three chapters, we conduct an integral study of the stylistics of his first four books. We analyze the way in which Ronsino works temporality from a transtextual point of view, based on the figure of repetition. Links established with other texts become a box of resonance building an image of the regime of historicity. In this respect, repetition serves to elaborate a temporal organization within one's project, as well as to insert in one's speech the formulation of other writers. Ronsino seeks, above all, to make the sentence the visible face of a "poetics of the accent". Indeed, in his project we find the desire to write the orality of his native village.

In the second part, we address two notions derived from the poetics of the accent: space and the body. The materiality of the book is at the center of an interest in historically dense writing. This materiality contributes to the poetization of real space and puts forward an approach to literature as a graphic art. In these circumstances, the body plays a decisive role when it comes to thinking about writing in the gestural and corporal dimension. It is, after all, a practice that fully engages the body. Thus, literature can lead to a body thinking that allows a *biopoetique* approach to texts.

MOTS-CLES EN ANGLAIS :

Latin-american literature, argentinian literature, experience, mother tongue, repetition, position, Ronsino, body, literary space, style, infancy, conversation, poetic of the accent

STYLE, ESPACE ET CORPS : TROIS APPROCHES DU RAPPORT DE L'ECRIVAIN A SA LANGUE DANS LE PROJET LITTERAIRE D'HERNAN RONSINO

LAURA AGUSTINA GENTILEZZA

STYLE, ESPACE ET CORPS : TROIS APPROCHES DU RAPPORT DE L'ECRIVAIN A SA LANGUE DANS LE PROJET LITTERAIRE

D'HERNAN RONSINO

TABLE DES MATIERES

REMERCIMENTS ……17

INTRODUCTION GENERALE. LA POSITION DANS LA LANGUE …….. ..21

L'auteur et le contexte …… 22

L'organisation de cette thèse ……..……25

L'érosion-cicatrisation ……30

I PREMIERE PARTIE : LANGUE ET STYLE

INTRODUCTION …… 33

Le conte et l'atelier d'écriture ……34

Le roman ……42

Notion de style ……..48

La répétition : un aspect du style d'Hernán Ronsino ……..54

Genre et style à travers la temporalité……..57

CHAPITRE 1. LES CONTES DE *TE VOMITARE DE MI BOCA* :

L' « UR-UNIVERS » DE RONSINO ……...…58

1.1 *« Te vomitaré de mi boca » : l'analepse et l'instauration du narrateur par le style* ……..……60

1.1.1 *La condensation dans l'incipit* ……..61

1.1.2 *L'analepse* ……..62

1.1.3 *La fin* ……..81

1.2 *Les autres récits du recueil : les personnages et les procédés* ……87

1.2.1 *« El sueño argentino » : Pajarito Lernú et la contemplation de l'image*……..……..87

1.2.2 *« Pie sucio » et « Febrero » : la génération de Federico Souza* ……89

1.2.3 *« Volador volado » : voler un personnage à Haroldo Conti* ……..99

1.2.4 *« Lasteralma » : la langue en question* ……..……99

1.2.5 *« Secuelas de un viaje sin partida » : la fin du jeu*…….…… 101
1.3 *Conclusions du premier chapitre* …….....105

CHAPITRE 2. *LA DESCOMPOSICION* ET *GLAXO* : DEUX APPROCHES DU ROMAN…… 107
2.1 La descomposición *: rythme ternaire, temps fragmenté* …….... 113
2.1.1 *Continuités provenant de l' « ur-univers » des contes présentes dans* La descomposición ……117
2.1.1.1 *Niveau de l'histoire* ……117
2.1.1.2 *Niveau du récit et du style littéraire*……. 129
2.1.2 *Le lien hypertextuel dans l'approche du romanesque :* La descomposición *et* El limonero real ……..141
2.2 *La répétition comme retour :* Glaxo*, roman polyphonique* ……....149
2.2.1 *Intertextualité interne : inscription de* Glaxo *dans l'« ur-univers »*…....150
2.2.2 *Intertextualité externe : William Faulkner et Rodolfo Walsh*…… 154
2.2.3 Glaxo *et* Operación masacre *: le recto-verso de la temporalité* ……...160
2.2.3.1 *Dé-chronologisation de l'histoire* ……....161
2.2.3.2 *Retour et répétition* ……....166
2.2.4 *Le style de* Glaxo ……170
2.2.4.1 *Premier chapitre : « VARDEMANN Octubre de 1973 »* ……....170
2.2.4.2 *Deuxième chapitre : « BICHO SOUZA Diciembre de 1984 »*....172
2.2.4.3 *Troisième chapitre* : *« MIGUELITO BARRIOS Junio de 1966 »*……. 174
2.2.4.4 *Quatrième chapitre* : « *FOLCADA Diciembre de 1959 »* 176
2.3 *Conclusions du deuxième chapitre* ……180

CHAPITRE 3. *LUMBRE* : LA LANGUE RECHERCHEE DANS LE GLISSEMENT DU SENS ….183
Tableau de référence : histoires incluses dans le roman Lumbre ……...187
3.1 *Les cahiers de Pajarito : la scène de lecture* ……....190
3.2 *L'intertextualité* ……....194
3.2.1*Federico Souza : les possibilités du revenant* ……..…195
3.2.2 *L'univers Chivilcoy revisité* : de « Te vomitaré de mi boca » à Lumbre ……200
3.2.3 *L'intertextualité avec le reste du corpus : un projet cubiste* ……....205
3.3 *Histoire et littérature* ……...…213
3.4 *L'audiovisuel : télévision, cinéma et photographie*……..… 218

3.4.1 *Cinéma et télévision* ……..…..218
3.4.2 *Photographie et télévision* ……..…224
3.5 *L'image de la vache : « tener la vaca atada »* …….226
3.6 *Conclusions du troisième chapitre* ……....232

CONCLUSIONS DE LA PREMIERE PARTIE ……...233

II DEUXIEME PARTIE : LANGUE, ESPACE ET CORPS

INTRODUCTION ……...……237
Du déplacement à la quiétude : trois niveaux dans le rapport entre corps et espace …….…….....239
La manifestation textuelle de ces trois niveaux ……240

CHAPITRE 4. L'ESPACE : TEXTE ET REALITE EMPIRIQUE ……..…..245
4.1 *L'espace blanc dans Glaxo : le style à la page*……..... 245
4.2 *L'espace typographique : la matérialité de la lettre* ……...258
4.2.1 *Romaine et italique* ……..……261
4.2.2 *L'emploi de l'italique dans le conte « Te vomitaré de mi boca »* ……263
4.2.3 *L'emploi de l'italique dans le conte « Secuelas de un viaje sin partida »*……....267
4.2.4 *L'emploi de l'italique dans le roman* La descomposición ……..271
4.3 *Les images et l'espace photographique* ……....273
4.3.1 *Photographie et ecphrasis* ……..…275
4.3.2 *L'image du fleuve* ……....281
4.3.2.1 *Juan Rivera : une forme emplie de sens* ……..……..…....284
4.3.2.2 *Du côté des rives* ……..…288
4.3.3 *L'image de l'arbre* ……...296
4.3.3.1 *Arbre : métaphore de la langue* ……...296
4.3.3.2 *Arbre généalogique* ……....297
4.3.4 *Ecphrasis 1 : la contemplation des photographies par les personnages dans « Te vomitaré de mi boca » et « Secuelas de un viaje sin partida »*……299
4.3.5 *Reproduction : la contemplation des photographies par le lecteur* dans Lumbre……....304
4.3.6 *Ecphrasis 2 : photographie et dessin dans* Lumbre ……..317

4.3.6.1 *Photographie* ……317
4.3.6.2 *Dessin* ……322
4.3.7 *La « figure Chivilcoy » : la transformation du lieu en espace littéraire*…… 326
4.3.7.1 *La toponymie et l'odonymie* ……328
4.4 *L'espace orthographique dans le corpus : écrire un accent* ……337
4.5 *Conclusions du quatrième chapitre* ……346

CHAPITRE 5. D'UN CORPS A L'AUTRE : ENFANCE ET CONVERSATION ……348
5.1 *L'écriture comme un affaire du corps : de l'enfance aux lettres* ……352
5.1.1 *Alphabétisation* ……355
5.1.2 *Enfance* ……359
5.1.3 *Sexualité*…… 364
5.2 *Les limites du corps de l'écrivain : style et conversation*…… 370
5.2.1 *Le rapport entre langue, corps et terre : Ronsino, Almada et Schweblin* ……375
5.2.2 *Le rapport entre temps et cartographie : Ronsino, Mairal et Muslip* ...380
5.2.3 *La zone : Ronsino, Mairal, Muslip, Almada et Schweblin*…… 385
5.3 *Conclusions du cinquième chapitre* ……388

CONCLUSIONS A LA DEUXIEME PARTIE ……389

CONCLUSION GENERALE. COMME UN POISSON DANS LA GLACE ……391
Le style ……392
L'espace et le corps ……397
Le projet…… 400

INDEX DES NOMS PROPRES ……403

BIBLIOGRAPHIE

A. CORPUS PRIMAIRE ……407
Corpus littéraire primaire…… 407
Traductions du corpus littéraire primaire…… 407
Autres textes d'Hernán Ronsino ……407
Entretiens à Hernán Ronsino faits à l'occasion de cette recherche ……408

Entretiens à Hernán Ronsino publiés dans des médias …….....408
B. BIBLIOGRAPHIE CRITIQUES SUR HERNAN RONSINO ……....409
C. BIBLIOGRAPHIE GENERALE ……410
Cadre théorique …….410
Ouvrages de référence…….. ……..419
D. CORPUS SECONDAIRE ……..420
Fiction et poésie …….....420
Non-fiction …….……423
Sources primaires historiques…….…..... 423
Films …….……..423
Documentaires …….....424

ANNEXES

ENTRETIENS PRIVES AVEC HERNAN RONSINO
Premier entretien : Buenos Aires, août 2012 ……427
Deuxième entretien : Buenos Aires, décembre 2013…….…….…….. 438

REMERCIEMENTS

Ce projet a été possible grâce à l'aide et au soutien de personnes à qui j'aimerais adresser ma profonde reconnaissance. Je souhaite remercier en particulier :

Graciela Villanueva, ma directrice de thèse, qui a nourri mon travail de recherche à chaque étape, par son expérience, ses critiques et ses relectures attentives et rigoureuses. Ella m'a donné les opportunités nécessaires pour que je puisse mener à bien mon projet et je lui en serai toujours reconnaissante.

Hernán Ronsino, qui a accepté de participer à cette réflexion et qui a partagé avec moi son temps, son expérience d'écrivain et ses pensées. Il a été toujours disponible avec bienveillance, douceur et bonne humeur.

Sergio Delgado, qui m'a permis de l'accompagner dans plusieurs projets, nourrissant mon expérience et mon travail. Ses conseils et ses réflexions ont pour moi une valeur précieuse.

Julio Premat, pour la générosité avec laquelle il a soutenu ce projet depuis le début. Ses propres réflexions ont jalonné le chemin de mes analyses.

Claudia Torre, pour son soutien et ses remarques avisées.

Cristina Iglesia et Loreley El Jaber, pour leurs lectures et leurs conseils pertinents et lucides.

Guillaume Contré, Benoît Coquil, Florencia Justo, Mélina Cariz, Marie Huet et Laurence Bordenave qui m'ont aidée par leurs relectures, leurs corrections et tous leurs soins apportés à la rédaction de cette thèse.

Adriana Amante, car depuis le début de mes études, ses paroles ont su à chaque fois m'aider à retrouver l'élan.

Anne García, Ricardo Torre, Myrna Insua, Paula Klein, Apolline Pardillos, Adrián Ponze, Caroline Gleyze, Fanny Dumoulin avec qui j'ai eu le bonheur de partager tant de choses au sein du groupe de recherche.

Juan Pablo Luppi, Martín Arias, Carlos Walker, Miguel Angel Petrecca, Camilo Bogoya qui ont ouvert et alimenté des espaces de conversation.

Marcelo Balsells, pour sa confiance, et les années partagées à la Maison de l'Argentine devenues inoubliables grâce à lui et à son énergie.

Marie-Christine Baro-Vanelly, pour sa considération et son soutien.

Mariela González, Claudia Aguirre, Lucrecia Perrotta et Mariana Gagliardo, qui m'ont fait *profesora* et ont également participé à mes réflexions grâce à leurs conseils depuis l'Argentine.

Juliana González Holguín, sa confiance et sa compagnie, les longues conversations partagées ont rempli de bonheur les derniers pas de cette thèse.

Paula Zagalsky, Marta Sábado Novau et Nikolas Karmis, pour la transmission de leur énergie.

Maro Kalanzopoulou, son amitié infinie, pleine d'amour et de compréhension, m'ont accompagnée tout le long de ces années de thèse.

Sebastián Miranda pour son aide inconditionnelle, sa confiance et son immense amitié.

Carolina Martínez, pour ses conseils, ses lectures et son soutien, son *cariño* transatlantique.

Laura Caraballo pour son encouragement, son amour, et son esprit libre duquel j'ai tellement appris, et plus encore, car grâce à elle j'ai rencontré Julia Caraballo.

Valeria Bendjuia, son amour de grande sœur et son soutien transalpin m'ont aidé à passer plusieurs examens.

Jesica Rattalino, Magalí Gómez, Carla Carullo, Agustina Barrera, avec qui j'ai commencé mes études et qui sont toujours là.

Guadalupe Bracuto Verona, Nuria Roitman, Nadia Galati, Carolina Seput et Corina Anisko pour avoir su garder le lien indissoluble à travers toutes les distances, spatiales et temporelles.

Mónica Cabrera et Leonor Suárez, qui m'ont accompagnée depuis mon enfance et à qui je dois plusieurs phrases qui ont déclenché cette recherche.

Ma tante Graciela et ma sœur Ana Clara, toujours présentes dans mes pensées.

Enfin, pour leur soutien inébranlable et infini qui m'a poussé jusqu'ici, je remercie de tout mon cœur mes parents, Susana et Omar, à qui cette thèse est un peu dédiée.

Conce, Teresa et Osvaldo, car les échos de leurs voix résonnent dans certains mots.

...je fouille le corps de l'autre,
comme si je voulais voir
ce qu'il y a dedans,
comme si la cause mécanique
de mon désir
était dans le corps adverse
(je suis semblable à ces gosses
qui démontent un réveil
pour savoir ce qu'est le temps)…

Roland Barthes, Fragments d'un discours amoureux[1].

[1] Barthes, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris : Seuil, 1977, p. 85.

INTRODUCTION GENERALE

LA POSITION DANS LA LANGUE

Nous nous proposons, dans ce travail, d'étudier la naissance d'un projet littéraire. L'entrée dans la littérature d'un écrivain est généralement une donnée qui fait partie de sa biographie littéraire mais qui est étudiée bien plus tard, quand il a déjà construit son œuvre. La thèse que nous présentons est le résultat de six ans de travail à côté d'un projet littéraire en herbe qui s'est développé en même temps que notre exercice critique.

D'un point de vue général, notre perspective initiale cherchait à étudier le rapport d'un écrivain à sa langue dans le contexte des premières décennies du XXIe siècle en Argentine. Cette période a connu un changement du champ littéraire provoqué par les circonstances historiques. Le choix du travail d'Hernán Ronsino prend son sens dans ce contexte car cet auteur a commencé à publier en 2003, une fois que le bouleversement provoqué par l'avènement des maisons d'édition dites indépendantes était en marche. Cependant, c'est l'intérêt de cet écrivain pour la réflexion sur la condition linguistique des êtres humains et la poétisation de cette réflexion qui expliquent que son projet littéraire soit devenu l'objet de notre thèse.

Nous entendons, par l'idée de rapport à la langue, l'expérience linguistique qu'un écrivain mène à l'heure de construire son style et qui détermine sa particularité au sein du champ littéraire. Cette notion ne se limite pas à une étude stylistique des textes mais elle tient compte de la parole de l'écrivain. Nous travaillons donc à cheval entre l'analyse des livres et l'élaboration des catégories critiques issues de notre dialogue avec Ronsino tout au long de notre recherche.

Cette articulation nous a conduit à la rédaction d'une thèse divisée en deux parties : la première est consacrée à une étude du style des quatre premiers livres publiés par Ronsino. Cette étude a donné comme résultat la postulation d'un mouvement syntaxique de la phrase qui engage la temporalité et qui se déploie lors du passage du conte au roman. Ce mouvement essaye, de notre point de vue, de

mettre en place une « poétique de l'accent ». La deuxième partie développe les notions d'espace et de corps, dérivées de l'analyse précédente.

L'espace est conçu d'abord comme espace textuel dans la mesure où cet écrivain explore les possibilités de la page et de l'image et où il intègre les ressources graphiques à la grammaire de son style. Ensuite, l'espace est considéré comme espace réel, en l'occurrence la ville natale de Ronsino, décor de sa diégèse.

La pensée du corps est présentée depuis la perspective de la « biopoétique » et articulée à travers la notion d'enfance et de conversation. L'enfance est envisagée selon les termes de Giorgio Agamben, comme une expérience dans la langue et la conversation comme une dynamique qui mobilise les questions du style dans le champ littéraire.

L'auteur et le contexte

Hernán Ronsino est un écrivain argentin né en 1975 à Chivilcoy, un village séparé de 160 kilomètres à l'ouest de la ville de Buenos Aires, capitale argentine. Il a fait des études de Sociologie dans l'Université de Buenos Aires, où il enseigne actuellement.

Ronsino habite à Buenos Aires depuis 1994, quand il y arrive pour s'inscrire à l'université. À ce moment-là, il a commencé à écrire. Son arrivée à la littérature s'est faite par des différents côtés. Même si, dans un essai, il reconstruit ses « lignages » littéraires à la manière de Borges, l'écriture arrive à partir d'une forte constatation[2]. La langue que nous parlons garde des traces spatiales et corporelles qui transmettent une information qui dépasse les messages.

Quand Ronsino s'installe à Buenos Aires, il remarque qu'il a un petit accent différent de celui des *porteños*. Cette trace permet qu'on l'identifie comme quelqu'un qui vient de la province. À partir de cette expérience il entame une réflexion autour de la question. Ceci lui provoque une forte impression : la manière dont les êtres humains sont traversés par la langue. Lors des entretiens, l'écrivain souligne cet aspect. Alors, il se met à écrire.

---

[2] Ronsino, Hernán, « En el reborde de todas las cosas », *Notas de campo*, Buenos Aires : Excursiones, 2017, p. 11-19.

Sa première publication est un recueil de récits intitulé *Te vomitaré de mi boca* paru en 2003, après avoir reçu une mention d'honneur dans le concours littéraire du *Fondo Nacional de las Artes*.

Nous sommes donc dans la première décennie du XXIe siècle en Argentine. Ce moment a été particulièrement favorable à l'entrée des nouveaux écrivains au monde de l'édition. Il s'agit d'écrivains pour qui les grandes maisons d'édition étaient peut-être inaccessibles dans un premier moment. Après la crise économique et financière des années 2000 et 2001, les importations de livres deviennent extrêmement chères. La circulation de livres importés (une partie très importante des livres publiés) se réduit fortement en Argentine. Cette situation a encouragé paradoxalement la prolifération des petites maisons d'édition, dites indépendantes, qui ont occupé un lieu important à l'intérieur de l'activité d'édition argentine du début de siècle[3]. Ce phénomène attire notre intérêt car la publication inattendue des nouveaux auteurs aurait pu avoir des conséquences pour le champ littéraire et la langue littéraire dans la mesure où ces maisons ne s'attendaient pas à dépasser les frontières argentines et où le besoin d'un espagnol adapté au monde hispanophone au sens large ne se faisait pas sentir.

Dans ces circonstances, la question de la langue littéraire commence à s'installer. Cette discussion est née dans la culture argentine avec la génération de 1837, au moment de la recherche d'une langue propre pour une littérature nationale indépendante de la littérature espagnole, alors que la nation devenait indépendante de la Couronne. On pourrait dire que la problématique de la langue littéraire naît avec la littérature nationale. Posée ainsi, cette question permet de supposer que la littérature argentine serait la construction de sa langue, de sa matière et des conditions de possibilité pour sa propre critique.

La question de la langue, dans le contexte du début du XXIe siècle, conduit à envisager la littérature à partir de l'expérience que traverse l'écrivain avec sa langue. La langue littéraire est une des conséquences de cette expérience visible dans le style.

---

[3] Pour un état de la question concernant l'édition indépendante en Argentine, consulter le numéro 13 de la revue *Cuadernos Li. Ri. Co.* dont le dossier y est consacré : *Cuadernos Li. Ri. Co*., « Nuevas experiencias editoriales y literaturas contemporáneas », [En ligne : https://lirico.revues.org/2033]. Consulté le 20 octobre 2016.

Le projet d'Hernán Ronsino correspond avec ces propos et, qui plus est, ce projet se présente comme une réflexion sur la langue. Ce sont ses textes qui posent cette question, tel que Saer l'avait suggéré : « La narración es una praxis que al desarrollarse segrega su propia teoría »[4].

L'écriture, ainsi conçue, est un geste d'appropriation et de création, un geste poétique au sens plein, dans la mesure où l'écrivain imprime sa trace corporelle sur une matière collective. L'écriture se distingue de la littérature. Marguerite Duras dans la préface de *La Douleur* l'exprime de cette manière :

> *La Douleur* est une des choses les plus importantes de ma vie. Le mot « écrit » ne conviendrait pas. Je me suis trouvée devant des pages régulièrement pleines d'une petite écriture extraordinairement régulière et calme. Je me suis trouvée devant un désordre phénoménal de la pensée et du sentiment auquel je n'ai pas osé toucher et au regard de quoi la littérature m'a fait honte[5].

Duras ressent de la honte devant ce texte dont elle peut reconnaître l'écriture, c'est-à-dire, le style, comme elle affirme quelques lignes avant. Le mot « écrit » ne s'adapte pas à cette écriture qui ne participe pas de la littérature en tant qu'institution et qui la dépasse.

L'écriture et la littérature restent ainsi séparées : l'écriture du côté de l'expérience et la littérature du côté de l'institutionnel, comme un pacte collectif qui accorde à la langue certaines valeurs déterminées par les maisons d'édition, par les académies, par les prix littéraires, par les revues, et qui justifie, d'ailleurs, l'existence des écrivains.

Après avoir publié son recueil de récits, Ronsino publie trois romans : *La descomposición* (2007), *Glaxo* (2009) et *Lumbre* (2013). Ce corpus primaire compose le cycle du village car la diégèse est placée toujours à Chivilcoy. En 2017, les essais qui circulaient dans des revues sont réunis dans un volume, *Notas de campo*. Finalement, en juin 2018, Ronsino publie son dernier texte de fiction, *Cameron*, qui paraît presque au moment que cette thèse touche sa fin.

---

[4] Saer, Juan José, « La selva espesa de lo real », *El concepto de ficción*, Buenos Aires : Seix Barral, [1997] 2004, p. 262.
[5] Duras, Marguerite, *La Douleur*, *Œuvres Complètes IV*, Paris : Gallimard, 2014 [d'après l'édition de P.O.L. éditeur, 1985], p. 5.

L'analyse que nous proposons ici depuis la perspective que nous venons de décrire porte sur le corpus primaire. Deux entretiens privés insérés comme annexes et un corpus secondaire de littérature complètent notre corpus.

L'organisation de cette thèse

Le titre de cette thèse exprime le point de vue de ce travail. Style, espace et corps sont les trois volets à partir desquels nous avons essayé de saisir le rapport à la langue de cet écrivain.

La première partie de cette étude développe le rapport entre langue et style. Le style est conçu comme la face visible, et lisible, de l'expérience intime que l'écrivain vit dans sa langue. Dans l'introduction nous proposons quelques idées autour des genres cultivés par Ronsino, le conte et le roman. Les définitions de Ricardo Piglia, Flannery O'Connor, Juan Rulfo et Gabriel García Márquez nourrissent la notion de conte, alors que le cadre théorique de la notion de roman est construit à partir de Mikhaïl Bakhtine, György Lukács, Roland Barthes[6]. Ces idées sont suivies d'une réflexion sur le style et sur la figure de la répétition par laquelle le style de Ronsino se fait particulièrement sensible. Cette partie est composée de trois chapitres où nous étudions le corpus primaire complet. Cette analyse met en avant le rapport entre style et temporalité car la répétition inaugure un système temporel interne au projet.

Le premier chapitre de la première partie étudie le recueil des contes. On travaille notamment sur « Te vomitaré de mi boca » qui est le récit le plus long, où certains éléments nodaux du projet s'installent. C'est la raison pour laquelle le recueil sera considéré dans notre thèse comme un « ur-univers » diégétique. Le deuxième chapitre s'occupe de *La descomposición* et de *Glaxo* à partir d'un double

---

[6] Une remarque s'impose : le choix délibéré que nous avons fait du mot « conte », *cuento*, au lieu de nouvelle. Le genre de la nouvelle étant largement connoté comme un récit « pas assez long pour être un roman », nous préférons garder la terminologie courante en espagnol et présente dans la bibliographie consultée. De fait, dans la traduction castillane du texte de Victor Chklovski « La construction de la nouvelle et du roman », une note en bas de page explique la difficulté rencontrée par la traductrice, Ana María Nethol, au moment de traduire en espagnol le mot « nouvelle », car il n'y a pas d'équivalent : « Mantenemos la forma francesa *nouvelle* (novela corta) puesto que no existe traducción literal en español. [...] En muchos casos podría haber sido traducido correctamente por 'cuento' » (Todorov, Tzvetan, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México : Siglo XXI, 1970, p. 127 ; Todorov, Tzvetan, *Théorie de la littérature : textes des formalistes russes*, Paris : Seuil, 1966.). Nouvelle et *cuento* ne sont pas des équivalents et nous parlerons donc de conte ici au sens qu'a le terme *cuento* en espagnol et dans les études littéraires hispanophones.

lien transtextuel, avec *El limonero real* et avec *Operación masacre*. Tout d'abord nous inscrivons les romans dans l'univers des contes pour ensuite passer à l'analyse de leur rapport avec leurs hypertextes. Ces « livres fantasmatiques » sont au centre d'une tension linguistique qui cherche à déplacer les discours de ces auteurs vers une énonciation personnelle et à inscrire le rapport de Ronsino à la langue dans un style aux échos de ses lectures. La comparaison s'est faite à travers l'axe de la temporalité. La perspective classique de Gérard Genette sur la transtextualité est accompagnée ici par les réflexions de Paul Ricœur sur le calendrier et de François Hartog sur les régimes d'historicité.

Le troisième chapitre étudie *Lumbre*, le dernier texte de notre corpus primaire. Ce roman présente un échantillon d'analyse plus large dans la mesure où il inclut un corpus photographique et instaure un fort rapport intertextuel avec le cinéma. Son narrateur est un « revenant », un personnage qui retourne au village. Cette condition permet à Ronsino de parcourir à nouveau cet espace depuis une perspective temporelle qui s'avère doublement intéressante car cette nouvelle « couche » de narration ajoute des histoires et en même temps revisite le passé.

L'intertextualité de *Lumbre* ouvre l'espace littéraire tant aux auteurs les plus classiques de la littérature du XIXe siècle qu'aux références historiques. S'articule ainsi un lien entre histoire et fiction qui fait partie de la diégèse car la discussion sur l'interprétation de l'histoire est présente tout au long du roman. Les figures de Domingo Faustino Sarmiento et de Juan Manuel de Rosas sont convoquées de manière directe et indirecte pour poser une discussion autour de l'histoire de Chivilcoy qui a des échos nationaux. L'accumulation sémiotique des références fait de ce roman un texte complexe où se croisent des allusions à *El matadero*, *La cautiva*, *Martín Fierro*, *Facundo*, des images du fleuve et de l'arbre qui nous font penser aussi bien à Saer qu'à Juan L. Ortiz et à la figure de Borges sous la double forme d'un Borges écrivain et un Borges colonel.

Cette étude du style permet de construire la notion de poétique de l'accent à travers l'analyse du mouvement de la phrase et conduit notre argumentation vers la deuxième partie.

Dans la première partie, nous présentons l'analyse dans l'ordre de publication. Ceci nous permet d'étudier l'évolution du style au cours du temps. On

sait qu'un écrivain peut publier ses textes dans un ordre qui ne correspond pas à celui de l'écriture. Pourtant, sa décision de publier un texte plutôt qu'un autre joue un rôle dans la construction du style et du projet de l'écrivain. C'est principalement pour cette raison que l'ordre de publication est respecté dans notre étude. Les exemples fournis sont détaillés et longs. Nous cherchons par là à mettre à la disposition de notre lecteur tout le matériel nécessaire pour suivre l'argumentation.

Notre deuxième partie compte deux chapitres qui reprennent la numérotation des chapitres de la première partie : le chapitre 4 est consacré à l'espace et le chapitre 5 au corps. Si la poétique de l'accent est le résultat d'une conscience linguistique issue d'un déplacement, l'espace devient une catégorie centrale. Cet espace semble avoir laissé des traces sur le corps. Ces traces transmettent de l'information lors de la conversation. Cette constatation dont on parlait avant se révèle comme un « saisissement créateur », selon les termes de Didier Anzieu, qui s'occupe du rapport entre création et corps.

Lors des entretiens, Ronsino emploie des métaphores spatiales et corporelles pour représenter son rapport à la langue. Ces métaphores deviennent catégories dans notre travail.

Dans le quatrième chapitre l'espace est considéré d'abord comme espace textuel et ensuite comme espace réel. Le chemin argumentatif conduit de l'espace textuel, la page, à l'espace réel : l'expérience réelle de Chivilcoy est transformée en espace littéraire. Nous suivons à cet égard les considérations de Gérard Genette et Xavier Garnier.

Gérard Genette alerte dans les années 1960 sur la nécessité de faire attention à la matérialité du texte. C'est notre objectif dans ce chapitre où nous analysons l'espace de la page, les couleurs, la typographie et les images. Ces éléments s'intègrent au style de Ronsino et sont à l'origine du sens au même titre que les figures rhétoriques, par exemple la répétition.

Si, dans la première partie, l'axe fédérateur de la temporalité faisait du calendrier une caisse de résonance du style, dans cette partie c'est la carte qui occupe cette place. L'interprétation des photographies produit une image cartographique qui inscrit à travers la toponymie l'expérience réelle de l'espace. Cette expérience réelle peut donc être considérée comme une expérience corporelle

car c'est le corps qui parcourt cet espace et l'endroit où les traces de l'espace s'impriment.

Notre cinquième et dernier chapitre établit une réflexion sur la notion de corps qui s'articule en deux parties : enfance et conversation. Ce chapitre essaye de poser certaines lignes pour une réflexion à venir.

La notion de corps est abordée avec l'idée que l'écriture est une expérience du corps pour laquelle on reçoit tout au long de la vie scolaire un long entraînement. L'alphabétisation articule le rapport des êtres humains à la lettre écrite où l'accent disparaît dans une version de la langue qui essayerait d'effacer la corporalité. En ce sens, la sexualité intervient en tant que reconnaissance d'une corporalité indissolublement liée à la langue.

L'enfance ici est conçue selon les termes de Giorgio Agamben, comme une expérience « avec » la langue, ce qui veut dire également une expérience avec le corps. L'écriture devient donc une forme-de-vie, selon la formulation que nous prenons, encore une fois, d'Agamben.

Cette forme-de-vie scripturale, déterminée depuis l'enfance par les institutions, cherche dans le style une voie pour laisser sortir du corps une latence non normée, une énergie qui résiste à la normalisation de l'alphabétisation et à celle de la chronologisation : « La cárcel filosófica que nos tiene a todos adentro, ha tomado por asalto hasta nuestros recuerdos, decretando para ellos la ficción de una cronología. Y sin embargo siguen siendo, obstinados, nuestra única libertad », rappelle Saer[7]. L'écriture vient paradoxalement libérer les souvenirs à travers le style qui conteste la normalisation. Roland Barthes réfléchit de manière parallèle :

> Dans la langue, donc, servilité et pouvoir se confondent inéluctablement […], il ne peut donc y avoir de liberté que hors du langage. Malheureusement le langage humain est sans extérieur : c'est un huis clos. […], il ne reste, si je puis dire, qu'à tricher avec la langue, qu'à tricher la langue. Cette tricherie salutaire, cette esquive, ce leurre magnifique, qui permet d'entendre la langue hors-pouvoir, dans la splendeur d'une révolution permanente du langage, je l'appelle pour ma part: *littérature.* [8]

La position de Barthes ici laisse entrevoir ce qu'il dira plus tard dans la

---

[7] Saer, Juan José, « Recuerdos », *La mayor*, Barcelona : Planeta, 1976, p. 179.
[8] Barthes, Roland, *Leçon*, Paris : Seuil, 1977, p. 15-16.

Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France en 1977 : « C'est à l'intérieur de la langue que la langue doit être combattue, dévoyée : non par le message dont elle est l'instrument, mais par le jeu des mots dont elle est le théâtre »[9].

Cette image du théâtre proposée par Barthes pourrait également s'avérer utile pour penser le dernier volet de cette thèse dans lequel nous tissons des liens entre Ronsino et ses contemporains. Pour ce faire, nous avons choisi des auteurs proches de lui, avec lesquels il a la possibilité de parler, et nous avons mis à l'épreuve certaines images, surtout celles de la carte et du calendrier, qui semblent être pertinentes pour tous les textes. Le calendrier et la carte deviennent des figures littéraires dans le projet de Ronsino en tant que résultat de la fusion d'autres images, le fleuve et l'arbre, par exemple. À partir de cette fusion, le lien avec la génération précédente articulé par les premières images se transforme en conversation avec les contemporains en fonction de la carte et du calendrier.

Dans cet esprit, nous avons établi des points communs entre notre corpus primaire et *El año del desierto* de Pedro Mairal, *Plaza Irlanda* d'Eduardo Muslip, *El viento que arrasa* de Selva Almada et *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin.

Ce contrepoint avec un ensemble d'auteurs contemporains dont la sélection peut sembler somme toute aléatoire cherche à mettre à l'épreuve les catégories issues de l'analyse du corpus primaire de Ronsino et a pour objectif d'identifier des possibles régularités qui ne relèvent pas de la transtextualité mais qui peuvent être considérées comme des traces dans la langue d'une intervention littéraire qui produit une littérature « zonale ».

Une littérature zonale dans le cadre de notre réflexion serait une littérature où noms propres et noms communs sont associés. Par conséquent, le sens bascule entre les uns et les autres. Ce basculement construit un univers qui dépasse celui de la littérature nationale, mais qui comprend cette littérature parce qu'elle est présente dans les images, dans les figures et dans les noms propres. On ne peut pas se défaire de la tradition car elle est portée par les mots et c'est grâce à cela que la critique littéraire peut intervenir.

---

[9] *Ibid.*, p. 16-17.

L'érosion-cicatrisation

Parmi les métaphores employées par Ronsino dans les entretiens, les deux plus fortes sont les images de l'érosion et de la cicatrisation. La langue est érodée puis elle cicatrise. L'espace et le corps sont réunis dans cette image complexe avec laquelle nous interprétons le rapport d'Hernán Ronsino à sa langue.

Cette image suppose une position dans la langue qui attribue une place aux autres et permet de prendre la parole par le truchement des outils disponibles, que fournit l'écriture.

Dans son article « Qu'est-ce qu'écrire ? », Sartre affirme que le poète a abandonné le langage-instrument pour adopter une attitude poétique qui considère les mots en tant que choses et non en tant que signes. Pour le poète, les mots sont une matière, de même que la peinture ou les sons sont la matière du peintre et du musicien. Cela peut se voir comme un rapport un peu enfantin au langage car il essaye de combattre la présence incontournable des associations que nous venons d'expliquer.

Le poète chilien Raúl Zurita, en rendant son hommage à la figure de Nicanor Parra, définit la langue de cette manière : « Una lengua es el sonido de todos los que la hablan y de todos los muertos que la han hablado, la lengua que hablamos es la permanente reinterpretación de la partitura que nos va dejando la lengua que hablaron los muertos »[10]. L'emphase de Zurita porte sur la condition matérielle de la langue, celle que peut-être la poésie seule peut reprendre esthétiquement, les sonorités. Dans cette perspective, la langue n'est pas sa grammaire ou son vocabulaire mais les inflexions, les accents, les respirations. Et elle est aussi le silence : les traces laissées par ceux qui ne peuvent plus la parler.

Ce rapport plastique aux mots est le rapport corporel et spatial que nous avons essayé de saisir dans cette étude.

---

[10] Zurita, Raúl, « Voy y vuelvo », journal chilien *The Clinic*, 24 août 2014, Santiago du Chili. Discours prononcé lors de l'inauguration de l'exposition « Voy y vuelvo » en hommage du poète Nicanor Parra, dans l'Université Diego Portales, Santiago du Chili, [En ligne : http://www.theclinic.cl/2014/08/24/voy-y-vuelvo-por-raul-zurita/]

PREMIERE PARTIE : LANGUE ET STYLE

INTRODUCTION

Lo que se ha perdido es único
y entonces el mundo se puebla de réplicas.
Lo que falta se convierte en una repetición vacía.

Ricardo Piglia, « Un pez en el hielo »[11].

« Toda afirmación al respecto del estilo de un escritor debe nutrirse de lo particular y desde allí extender sus ramas hacia el cielo de las generalizaciones »[12]. Ainsi Sergio Delgado commence-t-il sa réflexion sur la prose poétique de Juan José Saer, posant pour toute investigation l'exigence de l'observation et du travail textuel. Le discours critique doit, selon Delgado, lire la particularité du texte et à partir de là seulement se lancer vers une formulation interprétative qui inonde de son discours la trame littéraire ou qui, en suivant la formule de Roland Barthes, écrive la lecture[13].

C'est l'objectif de la première partie de cette thèse dont le but est de réaliser une approche du lien que l'écrivain Hernán Ronsino établit avec sa langue. Les quatre ouvrages de Ronsino qui font partie de notre corpus primaire (un recueil de contes et trois romans) présentent des différences génériques et structurelles. Deux de ces romans sont constitués de textes brefs et fragmentaires, alors que le dernier est un texte plus long, linéaire et compact. Malgré ces différences aisément observables (épaisseur des livres, longueur des espaces dans les pages qui marquent le passage d'un fragment à un autre, place des photographies dans son dernier roman), on peut remarquer une continuité dans son travail, non seulement grâce à la

---

[11] Piglia, Ricardo, « Un pez en el hielo », *La invasión*, Barcelona : Anagrama, 2006, p. 182.
[12] Delgado, Sergio, « Las espaldas del viajero. La narrativa poética de Juan José Saer », Premat, Julio (coord.), Vecchio, Diego et Villavueva, Graciela, *Juan José Saer. Glosa, El entenado*, Córdoba: Archivos-Alcion, 2010, p. 697-709.
[13] Barthes, Roland, « Écrire la lecture », *Œuvres Complètes Tome II 1966-1973*, Paris : Éditions du Seuil, 1993, p. 961-963.

réapparition de certains personnages, des contes jusqu'à *Lumbre*, mais surtout parce que l'auteur y mène une réflexion sur le lien de l'être humain avec la langue, autrement dit, sur sa condition linguistique.

La continuité des éléments met en évidence la présence d'un style en train de naître sur lequel l'auteur travaille au long des quatre ouvrages. Ces éléments se maintiennent, malgré le changement de genre, du conte au roman. Le style du conte et le style du roman ne sont pas identiques pour des questions propres à chaque prose. Dans les pages qui suivent, nous allons réviser les notions de conte et de roman pour expliquer depuis quelle perspective et avec quel objectif nous analyserons les livres de Ronsino dans cette première partie.

Le conte et l'atelier d'écriture

Bien qu'entrer en littérature avec un recueil de contes ne soit pas un phénomène nouveau, ces dernières années la possibilité croissante de suivre des ateliers d'écriture à Buenos Aires a fait du conte un espace d'apprentissage et du premier recueil une sorte de tremplin[14]. Dans ces ateliers, le conte est conçu comme une forme qui permet d'apprendre à écrire grâce à sa brièveté, apparemment facile à manipuler par un débutant.

Quelques approches théoriques du conte déjà classiques dans les études littéraires hispanophones peuvent servir à mieux comprendre cette situation.

Gabriel García Márquez définit le conte à l'aide d'une image qui, confesse-t-il, ne lui appartient pas, mais qu'à défaut de paternité revendiquée il s'est appropriée : écrire un roman c'est comme empiler des briques alors qu'écrire un conte c'est « vaciar en concreto ». Le conte, c'est mettre une flèche au centre de la

[14] Un panorama bref et éclectique d'écrivains peut illustrer cette problématique : Juan José Saer et Ricardo Piglia, par exemple, commencent par publier des contes avant de concevoir le roman. Marcelo Cohen publie des contes et des romans simultanément, même si sa production romanesque reste plus importante. Sergio Delgado commence par un recueil de contes et enchaîne rapidement avec la publication d'un roman avant d'alterner entre les deux formes. Liliana Heker, Alejandra Laurencich, Romina Doval, Hernán Arias sont quelques autres exemples d'écrivains contemporains ayant commencé par le conte avant de continuer avec le roman. Selva Almada s'initie avec la poésie et la nouvelle. Mais il faut noter qu'il existe des cas inverses, avec des écrivains comme Diego Vecchio, Mariana Enríquez, Pedro Mairal, Gabriela Cabezón Cámara, Alan Pauls ou Daniel Guebel qui commencent par le roman et poursuivent avec la publication de contes.

cible et le roman c'est partir chasser le lapin, affirme-t-il[15]. Ces métaphores, qui dans les deux cas permettent de visualiser une progression dans l'espace à travers la construction ou la chasse, rendent compte de la précision du conte (représentée par le centre de la cible vers lequel se dirige la flèche) en opposition à l'éparpillement impliqué par le roman (représenté par l'empilement de briques ou par des lapins sautillant dans les prés). C'est cette précision du conte qui rend en apparence la forme plus facile à gérer pour quelqu'un qui débute dans l'écriture. Définir un conflit puis assurer son développement, ce qui serait comme la cible que vise la flèche de la métaphore, suffirait alors pour penser un conte.

L'écrivaine américaine Flannery O'Connor considère de plus le personnage comme la catégorie qui articule les caractéristiques de ce que l'on appelle un « buen cuento ». Selon l'auteure, le « buen cuento » ne doit pas être explicatif, sa réussite dépendra de la façon de montrer ce que l'on veut dire à travers les actions effectuées par les personnages. Dans cette conception, la qualité du genre reste associée au regard photographique qu'implique le geste de montrer. Le conte qui montre avant d'expliquer peut être considéré comme un « buen cuento » selon O'Connor.

> Un cuento es una acción dramática completa –y en los buenos cuentos los personajes se muestran por medio de la acción, y la acción es controlada por medio de los personajes–. Y como consecuencia de toda la experiencia presentada al lector se deriva el significado de la historia. Por mi parte, prefiero decir que un cuento es un acontecimiento dramático que implica a una persona en tanto persona y en tanto individuo, vale decir, en tanto comparte con todos nosotros una condición humana general, y en tanto se halla en una situación muy específica. Un cuento compromete, de un modo dramático, el misterio de la personalidad humana[16].

On pourrait prendre Juan Rulfo comme exemple de ce qui vient d'être dit. Ses contes, réunis dans le recueil *El Llano en llamas,* sont une radiographie du monde

---

[15] García Márquez, Gabriel, « ¿Todo cuento es un cuento chino? », in *Revista Cambio*, Bogotá, 24 juillet 2000, p. 80-82. Cet article a été publié pour la première fois par la revue colombienne *Cambio*, le 24 juillet 2000. Cette même année, il a été republié par le journal espagnol *El País*, le 5 novembre, dans son édition papier.

[16] O'Connor, Flannery, « El arte del cuento » in Brizuela, Leopoldo (comp. et trad.), *Cómo se escribe un cuento*, Buenos Aires : El Ateneo, 1998. N'ayant pas accès à l'édition de ce livre et donc à la pagination, nous citons le blog de la maison d'édition Eterna Cadencia qui a publié la version de Leopoldo Brizuela de cet article classique de Flannery O'Connor, [En ligne : https://www.eternacadencia.com.ar/blog/taller-literario/item/el-arte-del-cuento.html]. Consulté le 11 octobre 2018.

paysan mexicain, c'est-à-dire qu'il présente des personnes dans « una situación muy específica » pour reprendre la formule d'O'Connor, sans argumentation moralisante qui orienterait le sens de ses textes. Les actions exposent les personnages, elles les montrent. Et ces actions circonscrivent peu à peu un espace et une façon de parler : on montre le personnage évoluant dans un contexte et parlant d'une certaine manière. Voici ce que dit Rulfo à ce propos :

> Considero que hay tres pasos: el primero de ellos es crear el personaje, el segundo es crear el ambiente donde ese personaje se va a mover y el tercero es cómo va a hablar ese personaje, cómo se va a expresar. Esos tres puntos de apoyo son todo lo que se requiere para contar una historia; ahora, yo le tengo temor a la hoja en blanco y sobre todo al lápiz, porque yo escribo a mano; pero quiero decir, más o menos, cuáles son mis procedimientos en una forma muy personal. Cuando yo empiezo a escribir no creo en la inspiración, jamás he creído en la inspiración, el asunto de escribir es un asunto de trabajo; ponerse a escribir a ver qué sale, y llenar páginas y páginas, para que de pronto aparezca una palabra que nos dé la clave de lo que hay que hacer, de lo que va a ser aquello. A veces resulta que escribo cinco, seis o diez páginas y no aparece el personaje que yo quería que apareciera, aquel personaje vivo que tiene que moverse por sí mismo[17].

Jusqu'à présent nous avons pensé le conte en tant que péripétie, une succession d'actions qui s'enchaînent et composent une narration. Cependant, les études littéraires, tout particulièrement chez les structuralistes, ont démontré que la

---

[17] Rulfo, Juan, « El desafío de la creación », *Revista de la Universidad de México*, Vol XVIII, numéro 1, 11/ 1963, p. 15. Un exemple littéraire chez Rulfo qui peut illustrer ces conceptualisations sur la forme du conte est l'*incipit* de « Nos han dado la tierra », le premier conte de *El Llano en llamas* (Rulfo, Juan, « Nos han dado la tierra », *El Llano en llamas,* Madrid : Cátedra, [1953] 2013, p. 37) :

> Después de tantas horas de caminar sin encontrar ni una sombra de árbol, ni una semilla de árbol, ni una raíz de nada, se oye el ladrar de los perros.
> Uno ha creído a veces, en medio de este camino sin orillas, que nada habría después; que no se podría encontrar nada al otro lado, al final de esta llanura rajada de grietas y de arroyos secos. Pero sí hay algo. Hay un pueblo. Se oye que ladran los perros y se siente en el aire el olor del humo, y se saborea ese olor de la gente como si fuera una esperanza.
> Pero el pueblo está todavía muy allá. Es el viento el que lo acerca.
> Hemos venido caminando desde el amanecer. Ahorita son algo así como las cuatro de la tarde.

La marche des personnages tout au long du *llano* fait apparaître cet endroit aux yeux du lecteur. Cette action de marcher est également responsable du portrait des paysans qui viennent de recevoir une parcelle de terre de la part du gouvernement. Une terre aride qui ne servira pas pour la bonne culture.
D'ailleurs, dans sa biographie littéraire de Juan Rulfo, Nuria Amat soutient que le point de vue de Rulfo en tant que narrateur est celui de l'appareil photo, il peut narrer comme il le fait car il regarde comme à travers un objectif : « La mirada fotográfica es consustancial con la mirada literaria ». (Amat, Nuria, *Juan Rulfo*, Barcelona : Omega, 2003, p. 184.) Juan Rulfo a construit à côté de son œuvre littéraire, une œuvre photographique très importante. L'écriture et la photographie sont inséparables dans son travail et ce a des conséquences sur sa manière de narrer. Nous aborderons le rapport entre littérature et photographie dans la deuxième partie de cette thèse *(cf.* 4.3).

façon dont on présente cette histoire est ce qui détermine les effets de lecture et définit le conte comme un genre littéraire distinct, par exemple, de la chronique.

La division entre histoire et récit, valable également pour le roman, tranche la question et permet d'étudier les opérations qui interviennent dans la narration[18]. L'organisation temporelle, l'instance du narrateur et sa focalisation, la modalisation de la narration sont quelques-uns des axes qui constituent les catégories d'analyse littéraire. La déconstruction d'un conte selon le binôme « histoire » et « récit » permet de montrer que presque n'importe quelle histoire, en fonction de la façon dont est articulée sa narration, peut constituer un « buen cuento » selon les critères de Flannery O'Connor. Dans l'œuvre de Borges, les exemples abondent. « La forma de la espada » nous raconte l'histoire d'une trahison, un thème relativement classique de la littérature. Mais ce qui fait de ce texte un « buen cuento », c'est le jeu de miroirs qui s'établit entre Moon, le traître, et « El Inglés » de la Colorada, qui est le narrateur d'un récit enchâssé raconté à un personnage, narrateur principal du conte, appelé Borges : une fausse manipulation de la focalisation[19]. De même, « La espera » est un conte dont l'histoire peut se résumer à la séquence suivante : un homme qui prend le nom de son ennemi arrive dans une pension, circule clandestinement pendant quelques semaines et attend qu'on vienne le tuer ; il est

---

[18] La séparation théorique entre histoire et récit, propre aux études structuralistes, est très liée à l'analyse de la temporalité (*cf.* Genette, Gérard, *Figures III*, Paris : Seuil, 1972, p. 77-115, chapitre «Ordre»).

[19] Borges, Jorge Luis, « La forma de la espada » in *Obras Completas Volumen I 1923-1949*, Barcelona : Emecé, 1989, p. 491-495. Le personnage de Borges arrive à La Colorada, une ferme proche de Tacuarembó, au nord de l'Uruguay. Il y passe la nuit, dîne avec le propriétaire, puis lui demande de lui raconter l'histoire de sa cicatrice, « un arco ceniciento y casi perfecto que de un lado ajaba la sien y del otro el pómulo » (p. 491). « El Inglés », comme est appelé dans le village le propriétaire de La Colorada, fait le récit d'une trahison. Ayant fait partie d'un groupe indépendantiste irlandais en 1922, ce deuxième narrateur a été trahi par John Vincent Moon à qui il a tracé une cicatrice sur le visage. Ce Moon fuira au Brésil. L'histoire s'interrompt et le personnage de Borges lui demande des informations supplémentaires sur Moon, El Inglés répond : «¿No ve que llevo escrita en mi cara la marca de mi infamia? Le he narrado la historia de este modo para que usted la oyera hasta el fin. Yo he denunciado al hombre que me amparó: Yo soy Vincent Moon. Ahora desprécieme.» (p. 495). Tout au long du conte, le personnage de Borges a écouté une histoire racontée en réalité par l'un de ses personnages. Ce n'est qu'à la fin que le narrateur de cette histoire, « El Inglés », et le personnage, Vincent Moon, se dévoilent comme étant la même personne. L'histoire racontée se focalise sur le personnage trahi, son narrateur homodiégétique. À la fin, nous apprenons que le narrateur est en réalité le traître déguisé en personne trahie pour mener à bien son récit, afin que Borges écoute jusqu'à la fin. Sans cette manipulation, Moon pensait qu'il ne serait pas écouté, c'est ce jeu qui permet à l'histoire d'être racontée. Nous constatons que c'est le récit qui permet à l'histoire d'exister. Dans le volume de *Ficciones*, où ce conte a été publié pour la première fois en 1944, nous trouvons par la suite « Tema del traidor y del héroe », où la thématisation de l'identité entre traître et trahi s'approfondie.

finalement tué. Une fois de plus c'est la focalisation, qui se nourrit de la clandestinité du personnage, qui construit le récit[20].

Dans « Tesis sobre el cuento », Ricardo Piglia théorise cette question à partir de la distinction faite entre deux histoires qui se trament dans un même texte. En ce sens, le jugement de Flannery O'Connor quant au « buen cuento », trouverait son corrélat chez Piglia, dans l'entrelacement de ces deux histoires dont la deuxième se tisse sous les yeux du lecteur sans que ce dernier en soit pleinement conscient, et ne se révèle qu'à la fin. La virtuosité du conteur se trouve dans l'agencement des histoires. En fusionnant ces perspectives, le « buen cuento» est celui qui montre une histoire et en trame en son sein une autre, qui se révèle à travers les actions des personnages. Il convient de signaler que Piglia fait référence au conte « classique », ce qui nous permet de penser que dans ce genre, depuis Poe et Quiroga mais également Borges, il y a eu des évolutions qui n'invalident pas cette caractérisation générique, mais dont il faut tenir compte pour y apporter des nuances.

> El cuento clásico (Poe, Quiroga) narra en primer plano la historia 1 […] y construye en secreto la historia 2 […]. El arte del cuentista consiste en saber cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1. Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario. El efecto sorpresa se produce cuando el final de la historia secreta aparece en la superficie[21].

---

[20] Borges, Jorge Luis, « La espera » in *Obras Completas, Volumen I 1923-1949*, *Op. cit.*, p. 608-611. La clandestinité du personnage et la focalisation qui se concentre sur lui tout au long du récit produit cet effet d'enfermement du lecteur dans les pensées d'Alejandro Villari, dont le nom est usurpé. Alejandro Villari est également l'homme qui cherche le protagoniste pour le tuer. Lorsqu'il se présente à la pension, le protagoniste assume cette identité. Nous nous enfonçons tellement dans son univers mental, que nous connaissons ses rêves prémonitoires. Le jour où le vrai Villari et ses hommes le trouvent dans sa chambre, le narrateur continue de partager les pensées du faux Villari qui demande aux hommes d'attendre et, intempestivement, «En esa magia estaba cuando lo borró la descarga» (p. 611). La phrase finale reprend une réflexion faite par le narrateur dans le récit : «A diferencia de quienes han leído novelas, [le faux Villari] no se veía nunca a sí mismo como un personaje del arte» (p. 609). Si le roman, comme on le verra dans cette première partie de la thèse, naît une fois que la littérature est associée à l'écriture, le «personaje del arte», pour tout lecteur de roman, est un personnage écrit. Dans ce cas-là nous pouvons donc « borrarlo », l'effacer. La focalisation garantit la « magia » dans laquelle se trouvait Villari et nous empêche, nous lecteurs de percevoir les actions du vrai Villari et de ses hommes armés. Cette « magia », un art qui produit des effets contraires aux lois naturelles, permet de ne pas voir ce qui se passe dans la chambre, car le lecteur est concentré sur les pensées de Villari, celui qui attend. Cette « magia » n'est autre que l'exercice de focalisation, permettant au récit de faire avancer l'histoire sans que le lecteur le remarque.

[21] Piglia, Ricardo, «Tesis sobre el cuento», in *Formas breves*, Barcelona : Anagrama, 2000, p. 106.

Dans l'ordre du récit apparaissent les opérations grâce auxquelles les deux histoires s'entrelacent. Ces conceptions du conte classique sont particulièrement utiles à un niveau pédagogique au moment d'enseigner l'art d'écrire et fonctionnent comme des notions fondamentales dans certains ateliers d'écriture qui sont devenus des espaces de formation pour les écrivains, surtout dans les deux dernières décennies à Buenos Aires.

Le fonctionnement plus ou moins généralisé de ces ateliers d'écriture suppose la constitution d'un groupe d'apprentis autour de la figure d'un coordinateur, qui est un écrivain ayant publié au moins un livre. Il existe des ateliers qui dépendent d'institutions et des ateliers privés[22]. Le prestige de l'écrivain détermine en grande partie la pérennité ou le manque d'assiduité des groupes. En général, au début de chaque séance les participants font la lecture de leurs textes, puis écoutent les commentaires proposés par leurs pairs et le coordinateur. Les ateliers organisés par des institutions sont traditionnellement prévus pour une durée déterminée (par exemple un mois avec quatre séances, ou une année scolaire) et proposent une thématique préalable (par exemple, l'écriture du genre policier). En revanche les ateliers privés dépendent du temps de chacun, que ce soit celui du coordinateur ou celui des participants, et proposent des méthodes d'apprentissage à long terme où chacun travaille les textes de son choix. La seule distinction pertinante pour définier le type d'atelier est celle qui distingue la prose du vers : il existe des ateliers axés sur la prose narrative et des ateliers de poésie.

---

[22] Nous citerons quelques exemples d'institutions susceptibles d'organiser des ateliers d'écriture à Buenos Aires : Centro Cultural Ricardo Rojas, Casa de Letras, Centro Enjambre, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), Centro Cultural Recoleta, entre autres. Parmi les ateliers d'écriture privés, animés par des écrivains reconnus, nous citerons : celui de Liliana Heker (qu'ont fréquenté Alejandra Laurencich, Romina Doval et Azucena Galletini, entre autres), celui de Hebe Uhart (auquel a assisté Patricia Suárez), celui de Guillermo Saccomanno, celui d'Abelardo Castillo, celui de Juan Martini (qu'a fréquenté Hernán Ronsino), celui d'Alberto Laiseca, fréquenté par Selva Almada, celui d'Edgardo Scott. Ces ateliers, lieux de réunions et de débats, ont à leur tour donné lieu à l'ouverture de nouveaux ateliers dirigés par les apprentis ayant assisté aux premiers : Alejandra Laurencich et Hernán Ronsino ont également dirigé des ateliers d'écriture. Sur le fonctionnement et les savoirs qui circulent dans ces ateliers, on peut consulter : Villanueva, Liliana, *Las clases de Hebe Uhart*, Buenos Aires : Blatt&Ríos, 2015 et Laurencich, Alejandra, *El taller*, Buenos Aires : Aguilar, 2014. La revue *La Balandra*, dirigée par Alejandra Laurencich est également une référence contemporaine quant aux types d'échanges qui peuvent avoir lieu dans ces ateliers. Elle propose à des écrivains un espace pour qu'ils écrivent des articles destinés aux aspirants écrivains et, parallèlement, elle publie de nouveaux écrivains dans sa section « Nuevos narradores ». L'écriture semble conçue comme un métier au plein sens du terme.

Dans les ateliers de prose narrative, on peut travailler le conte aussi bien que le roman, mais la norme qui s'est généralisée est celle de l'écriture d'une série de contes, lus lors des réunions, corrigés sur la base des commentaires émis par les autres participants et le coordinateur et travaillés dans l'optique d'en faire un recueil publiable. Cette publication constitue une sorte d'entrée dans le monde littéraire. Une méthode jumelée avec les prix littéraires, car c'est au sein de l'atelier que circulent les informations concernant ces prix et les conseils qui peuvent permettre de les gagner. Il existe un protocole qui prône l'entrée dans le monde littéraire par l'intermédiaire des prix et qui est devenu une dynamique fréquente dans le métier d'écrivain en Argentine.

Hernán Ronsino a publié les récits de *Te vomitaré de mi boca* en 2003 après avoir suivi à Buenos Aires l'atelier d'écriture de l'écrivain Juan Martini, où il avait travaillé ces textes. Grâce à ce recueil, il a obtenu une Mention Honorifique du Fondo Nacional de las Artes en 2002[23]. L'année suivante, il a publié son livre chez la maison d'édition Libris, avec la mention sur la couverture « Mención Honorífica Fondo Nacional de la Artes 2002 », validant par là la démarche des prix littéraires.

Dans le premier chapitre de cette partie : « Les contes de *Te vomitaré de mi boca* : l''ur-univers' de Ronsino », nous ferons une étude de ce recueil en nous appuyant sur la notion contenue dans le préfixe allemand *Ur-* qui permet de penser ces contes comme le germe primitif de ce qui se développera par la suite dans les romans. Un désir d'écriture se condense dans ces récits que nous interprétons comme un espace *Ur-* par rapport au développement du « cycle du village ». Dans ce désir d'écriture, nous trouvons la volonté de narrer la vie de Chivilcoy à travers la lecture de certains auteurs qui ont également construit leurs lieux de naissances comme des espaces littéraires.

À partir de cette première publication, Ronsino commence à envisager l'écriture d'un roman. Il reprend ainsi l'élan initial l'ayant amené à la littérature, puisque sa première tentative a été l'écriture d'un roman. Au cours d'entretiens, Ronsino affirmera qu'en réalité le texte de *Lumbre* était ce qu'il voulait produire

---

[23] Le « Fondo Nacional de las Artes » est un organisme qui dépend du Ministère de la Culture de la République Argentine et dont l'objectif est de financer et d'encourager les activités culturelles des artistes argentins grâce à des subventions, des prêts ou des prix. Pour plus d'informations, consulter : www.fnartes.gob.ar

originellement, mais qu'il n'avait pas trouvé le moyen de l'écrire à ses débuts. C'est pour cette raison que le recueil de contes se définit comme un espace d'apprentissage. L'écrivain qui veut écrire un roman et qui assiste à un atelier d'écriture écrit de toute manière des contes grâce auxquels il s'entraîne au travail de la langue littéraire. Ce travail consiste à prendre conscience de certains effets stylistiques et de leur emploi caché et discret. Dans de nombreux ateliers, l'écoute du texte fait partie de la dynamique des séances. L'auteur lit son texte aux autres personnes présentes, ce qui permet à l'auteur comme aux auditeurs d'entrer en contact avec la sonorité du texte. Cette expérience de lecture à voix haute est une approche plus corporelle du texte, tant pour celui qui lit que pour ceux qui écoutent, dans la mesure où les autres personnes ne disposent pas d'une copie papier pour suivre le texte et que le seul contact avec celui-ci passe par la voix de l'auteur. Cette pratique pédagogique propose une expérience poétique inhérente à tout texte, et pas uniquement à la poésie.

Dans le cadre de ce que nous venons de décrire, le risque d'une uniformisation du style entre participants d'un même atelier existe. En particulier car les ateliers sont des espaces de conversation dirigés par une personne détenant une autorité, quelqu'un dont l'opinion est plus forte que celles de l'apprenti et d'autres participants. La voix du coordinateur peut s'imposer comme une correction. En même temps, ces similitudes de style peuvent donner lieu à la constitution d'une sorte de style collectif. Le travail sur la langue que suppose la fréquentation des ateliers, en particulier les ateliers privés qui n'ont pas de durée limitée dans le temps, peut devenir difficile en raison des tensions nées de ces échanges d'opinions. Pour cette raison, la fréquentation de ces ateliers n'est souvent qu'une étape d'une durée limitée dans le temps de la vie d'un écrivain, en général au début de sa carrière.

Le véritable travail sur le style, dans le cas de Ronsino, aura lieu avec l'écriture du roman. Les contes constituent donc une étape primitive, celle où ont été prises certaines décisions littéraires : un lieu où situer les histoires, un environnement de personnages qui vont réapparaître à chaque livre et une réflexion sur la langue. Ces éléments présents dans les contes vont réapparaître dans les romans sous un autre angle et dans une autre perspective de traitement de la langue.

Le travail linguistico-stylistique de Ronsino s'affine pour atteindre ce que lui-même appelle la « cicatrisation de la langue »[24].

Le roman

Suite à la publication des contes, Ronsino se consacre exclusivement à l'écriture de romans. Il écrira également de brefs essais publiés en revues et réunis plus tard en un volume (*Notas de campo*, Buenos Aires : Excursiones, 2017). L'écriture des trois romans (*La descomposición*, 2007 ; *Glaxo*, 2009; *Lumbre*, 2013) constitue un travail du style linguistique qui se réalise sous une forme différente de celle du conte et qui pour cela prend une autre envergure, liée au traitement de la temporalité et de la phrase. Pour comprendre cela, nous réaliserons un parcours à travers quelques considérations théoriques de la notion de roman, comme nous l'avons fait pour le conte, afin d'établir notre cadre théorique de référence.

Entre 1914 et 1915, Gyorgy Lukács écrit sa désormais classique *Théorie du roman*, publiée pour la première fois en 1920. Même si plus tard il questionnera ce travail, ses postulats sont toujours en vigueur dans la réflexion sur le roman en tant que genre narratif[25]. Depuis une perspective marxiste, Lukács propose une dialectique générale des formes. Il pense le roman comme une forme narrative résultant d'une société qui a inventé l'acte même de donner forme et sens ; c'est-à-dire une société sans dieux. Lukács oppose les sociétés transcendantales – ou ouvertes, celles pour qui il y a une existence en dehors d'elles-mêmes – aux sociétés fermées, conçues comme des totalités homogènes, s'identifiant au genre épique comme forme narrative. Genre épique et roman sont les deux formes qui

---

[24] Cette formulation appartient à Hernán Ronsino et a été recueillie lors d'entretiens avec lui en décembre 2014.

[25] Lukács, Gyorgy, *El alma y las formas. Teoría de la novela*, México-Barcelona : Grijalbo, 1985. Dans le prologue à l'édition de 1962, Lukács explique les raisons ayant motivées l'écriture de la *Teoría de la novela*, liées au climat européen de la Première Guerre et il affirme que le livre peut se lire actuellement (en 1962) dans un sens épistémologique, comme une « prehistoria de las principales teorías de los años veinte y treinta » (p. 293) et depuis une perspective critique, mais pas comme un cadre d'orientation théorique. Dans la version française, un avertissement des éditeurs rappelle le refus de Lukács de toute réédition après 1962 et la distance qu'il prend dans ce prologue par rapport à ses propres positions lorsque l'œuvre est de nouveau publiée, mais rappelle également que cette distance ne concerne que l'auteur, car « *La Théorie du roman* demeure un ouvrage essentiel dans l'histoire des sciences humaines » (Lukács, Georg, *La Théorie du roman*, Paris : Gallimard, 1989, p. 3.)

semblent se succéder, accompagnant la transcendance du sens qui affecte les sociétés européennes dans le passage de l'Antiquité à la Modernité. Leurs unités minimales, respectivement le vers et la phrase, rendent compte de cette transformation dans la façon de donner du sens. Selon Lukács, le vers épique contient un sens immanent, tandis que la phrase s'en approche pas à pas.

En suivant la pensée de Lukács, et en résumant de façon très générale, nous pourrions dire qu'à mesure que le sens se déplace hors du milieu social (le ciel par exemple) et devient transcendant, la même chose a lieu avec la forme, qui l'éloigne au moyen de la syntaxe : la narration se sépare du vers pour s'installer peu à peu dans la phrase. La narration se transforme ainsi en roman, en « la epopeya de un mundo sin dioses », un monde où les dieux sont ailleurs et inaccesibles[26].

Mikhaïl Bakhtine pensera également le roman en fonction de sa relation avec le genre épique. Bakhtine consacre à la notion de roman une grande partie de sa production intellectuelle. Dans les conclusions de « Récit épique et roman », la

---

[26] Lukács, Gyorgy, *El alma y las formas. Teória de la novela, Op. cit.,* p. 303. Un rappel de l'histoire du roman peut illustrer le contexte de la théorisation de Lukács. Plusieurs ouvrages de référence font remonter les origines du roman en tant que narration à l'époque hellénique. Durant le Moyen Âge, nous rencontrons le roman sous la forme d'histoires fantastiques et de chevalerie : *Amadís de Gaula*, dans l'aire hispanophone. *Lazarillo de Tormes* (1554) est la référence du roman d'aventures de la tradition *picaresca,* narré à la première personne sous forme épistolaire. C'est pourtant à partir de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605 et 1615) que les études littéraires parlent du roman au sens moderne. Dans le texte de Cervantès, des personnages d'une humble condition accèdent au statut de héros, ne le représentant pas au sens épique, c'est-à-dire, comme une condensation des valeurs de sa société à un degré superlatif. Ces héros modernes entament avec leur monde une relation conflictuelle, car leur système de valeurs appartient à la littérature et n'est pas de rigueur dans la réalité. Don Quichotte va chercher tout au long de la narration à installer dans son entourage un système de valeurs issu des romans de chevalerie et de genre épique (*Poème du Cid*). Cette dynamique produira des situations comiques et dramatiques mettant le personnage en friction avec la société à laquelle il appartient. Son chemin narratif (organisé par les « salidas » du chevalier et de son écuyer) conduit les personnages à une double confrontation : avec des situations où leurs valeurs sont écrasées et, par le biais de ces situations, à des genres littéraires précédents et contemporains que le roman va inclure dans sa démarche narrative comme, par exemple, les *romances*. Les XVIIIe et XIXe siècles sont les moments où le roman trouvera sa splendeur, associé au développement de la bourgeoisie et à une certaine démocratisation de la lecture par l'alphabétisation progressive des populations. Balzac, Zola, Dickens, Tolstoi, Dostoïevski, Pérez Galdós, Pardo Bazán sont quelques grands romanciers de ces siècles. Le XXe siècle suppose des transformations du genre. L'influence du monologue intérieur de Joyce, l'apparition des avant-gardes, du Nouveau Roman et du roman latino-américain, l'influence du développement des médias et du cinéma sont quelques-uns des éléments qui sont intervenus dans la constitution du genre romanesque pendant le XXe siècle. Loin d'être un genre clos, le roman suit les vibrations du présent, comme le dira Mikhaïl Bakhtine. Le roman serait, comme le dit Saer, un stade historique de la narration, qui est une fonction propre à l'esprit humain (*cf.* Saer, Juan José, « La novela », *El concepto de ficción*, Buenos Aires : Planeta Seix Barral, 2004, p. 121-125 ; Beristain, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, *Op. cit.* ; Estebanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, Madrid : Alianza, 1996 ; Marchese, Angelo et Forradellas, Joaquín, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria,* Barcelona *:* Ariel, 1994.)

cinquième étude d'*Esthétique et théorie du roman*, il affirme que le roman comme genre s'articule dans les moments où l'on perçoit un nouveau sentiment du temps qui rapproche le matériau racontable au présent imparfait de ceux qui réalisent la narration[27]. Le roman s'édifie dans la zone de plus grand contact avec la contemporanéité imparfaite qui devient conscience créatrice pour l'être humain. La narration ne se concentre plus sur le passé monolithique et monologique du genre épique, mais sur le présent polyphonique et dialogique. La conception du roman de Bakhtine est tributaire de sa notion de dialogisme selon laquelle le mot porte en lui les échos de tous les contextes d'énonciation dans lesquels il a été prononcé et qui s'actualisent à chaque nouvelle énonciation. Le mot contient alors le passé et le transporte avec lui en le faisant demeurer dans le présent de son énonciation. Le roman rapproche du présent imparfait son matériau racontable grâce à cette condition dialogique du mot qui convertit le genre en une instance polyphonique :

> Le mot du héros sur lui-même et sur le monde est aussi valable et entièrement signifiant que l'est généralement le mot de l'auteur ; il n'est pas aliéné par l'image objectivée du héros, comme formant l'une de ses caractéristiques, mais ne sert pas non plus de porte-voix à la philosophie de l'auteur. Il possède une indépendance exceptionnelle dans la structure de l'œuvre, résonne en quelque sorte *à côté* du mot de l'auteur, se combinant avec lui, ainsi qu'avec les voix tout aussi indépendantes et signifiantes des autres personnages, sur le mode tout à fait original[28].

Selon cette caractérisation, le mot du héros se distingue de celui de l'auteur, garantissant la coprésence des voix et, finalement, la polyphonie. En 1941, Bakhtine soutient que le roman est en formation. Les autres genres sont des formes closes, fixes et prémodernes. Tant l'épopée que la tragédie se présentent comme des genres dépassés et anciens, régulés alors par des règles qui n'ont pas été forgées durant la contemporanéité, c'est-à-dire le XXe siècle. Ils sont nés quand le mot poétique n'était pas strictement associé à l'écriture. En ce sens, notre pari pour penser la relation de l'écrivain avec sa langue à partir de la notion de style devient plus intéressant. Quelques décennies après Bakhtine, Roland Barthes réflechit largement à la question du style et de son rapport avec l'intimité de l'écrivain.

---

[27] Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard, 1978, p. 440-473. Autres ouvrages où Bakhtine développe la notion de roman : *Problèmes de la poétique de Dostoïevski,* Lausanne : Éditions de l'Âge d'Homme, 1970 et *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance,* Paris : Gallimard, [1965] 1982.
[28] Bakhtine, Mikhaïl, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski, Op. Cit*, p. 33.

Daprès Barthes, « entre la langue et le style, il y a place pour une autre réalité formelle : l'écriture. […] Langue et style sont des objets ; l'écriture est une fonction: elle est le rapport entre la création et la société, elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale […] »[29]. Selon Barthes, l'écriture déplace la création vers la société et actualise le lien que l'écrivain entretient avec sa langue en montrant son travail sur le style[30]. Voilà pourquoi c'est une réalité entre le style et la langue. Dans cette instance, le style gagne en visibilité pour la communauté des locuteurs. Le roman est indéfectiblement associé à l'écriture et au livre comme support puisque, étant né dans la Modernité, il est postérieur au livre imprimé et, pour cela, il est également un émergent esthétique de la création au moyen de l'écriture. Le style, en ce sens, est une nécessité sans laquelle l'écrivain serait soumis aux limitations imposées par la langue[31].

En 2007, quatre ans après avoir publié le recueil de contes, Ronsino publie son premier roman, *La descomposición*. Il le fait chez la petite maison d'édition Interzona. Dans ce roman réapparaît un même lieu, la fictionnalisation de Chivilcoy, ainsi que les références à certains personnages déjà présents dans les contes : les Souza et Pajarito Lernú, par exemple. En même temps, de nouveaux personnages font leur entrée, et établissent des liens avec les précédents en formant ce qui sera un cercle d'amis qui ne s'était pas articulé comme tel dans les contes. Dans le roman, on voit les relations qui unissent tous les personnages, caractéristique que les contes ne manifestent pas puisqu'ils les montrent en rapport avec des conflits ponctuels et non dans un écoulement temporel, tel que cela a bien lieu dans *La descomposición* de même que dans les textes suivants. La condition polyphonique des textes permet également que les liens entre les personnages acquièrent davantage de densité, car ils sont abordés à différents moments et depuis plusieurs points de vue.

Deux ans plus tard, en 2009, paraît *Glaxo* chez Eterna Cadencia. Comme nous l'avons déjà dit, cette publication est importante pour la carrière d'Hernán

---

[29] Barthes, Roland, « Qu'est-ce que l'écriture ? », *Le Degré zéro de l'écriture, Op. cit.*, p. 18.
[30] Il s'agit de montrer au sens le plus littéral : l'écriture montre à travers le graphe le lien stylistique de l'écrivain avec la langue, qu'autrement nous ne pourrions connaître.
[31] Surtout par la langue écrite et les régulations imposées par l'alphabétisation pendant la scolarité, nous reviendrons sur ce point. Lorsque nous parlons d'*émergent*, nous le faisons dans le sens forgé par le théoricien anglais Raymond Williams dans le cadre de ce qu'on appellera ensuite les *Cultural Studies* (*cf.* Williams, Raymond, *Marxismo y literatura*, Barcelona : Península, 1980).

Ronsino pour deux raisons. En premier lieu car ce texte, plus bref que *La descomposición,* génère un grand intérêt de la part de la critique littéraire pour des raisons que nous commenterons dans la partie consacrée à ce livre, et parce que c'est son premier livre traduit dans d'autres langues. En deuxième lieu car c'est là que débute son lien avec la maison d'édition Eterna Cadencia, où Ronsino continue jusqu'à aujourd'hui à publier ses textes littéraires.

Ces deux romans seront étudiés dans le deuxième chapitre de cette première partie, « *La descomposición* et *Glaxo* : deux approches du romanesque », de façon conjointe, car dans les deux cas Ronsino a recours à la fragmentation comme moyen d'approcher le romanesque. « Le romanesque n'est pas le roman » affirme Barthes dans *La préparation du roman* et il lie cette différence au type de souvenir que lui-même possède :

> …ils ne sont pas associatifs (« torrenteux ») ≠ Proust. Ils sont immédiatement épuisés par la forme breve (cf. les *Anamnèses,* dans le *Roland Barthes*), d'où l'impression de « romanesque » qu'on peut avoir, mais aussi, précisément, ce qui le sépare du Roman[32].

C'est ce qui a lieu dans *La descomposición* et dans *Glaxo*. Le type de fragmentation auquel Ronsino soumet son matériau narratif rend compte d'un traitement de la temporalité partialisé. Le matériau (topiques, lieux et personnages), qui avait été traité en fonction de conflits ponctuels par les contes du premier livre, entre dans ces romans dans un écoulement temporel qui le densifie et en même temps le fragmente et l'entrecoupe. La temporalité, que nous représentons comme un *continuum* (par exemple, sur une ligne temporelle), se partialise, donnant lieu à d'autres représentations du temps, comme nous le verrons dans le chapitre 2. Dans *Lumbre*, en revanche, l'unité entre voix narratrice et énonciation noue les souvenirs en un discours « torrentueux » qui permet à Ronsino d'obtenir une forme plus longue et compacte et d'inclure d'autres formes comme le conte ou la photographie et de parvenir alors à ce roman.

Ce roman est publié en 2013. Hernán Ronsino raconte que c'est en réalité le premier texte qu'il avait essayé d'écrire. Là, le cycle du village natal se clôt, de

---

[32] Barthes, Roland, *La Préparation du roman I et II: cours et séminaires au Collège de France 1978-1979 et 1979-1980*, Paris, Seuil IMEC, 2003, p. 43.

même que le corpus littéraire que nous étudions[33]. La clôture du cycle et de sa langue implique un travail linguistique sur un ton plus poétique et moins fragmentaire. Comme si la « fragmentarité » des romans précédents, qui sert paradoxalement à la cohésion des livres, se résolvait dans *Lumbre* à travers un travail avec la langue et non par la technique narrative. Un travail avec la langue qui aboutit à un flux torrentueux de souvenirs et un traitement du passé sans l'effet technique de l'analepse. Ce travail naît du désir d'écrire l'expérience d'être un provincial à Buenos Aires, de porter dans son accent la marque du lieu de naissance et transmettre dans la façon de parler plus d'informations que celles des énoncés que l'on prononce. Pour le dire d'une autre façon : transmettre à travers l'accent de l'énoncé des informations concernant le sujet de l'énonciation. Ce fait, qui correspond à l'expérience personnelle de Ronsino, est selon l'auteur le matériau pouvant faire roman qui entraîne le désir d'écriture et qui explique, d'une certaine façon, la fictionnalisation du lieu de naissance comme espace littéraire. Viktor Chklovski, dans son article « La construction de la nouvelle et du roman », soutient que pour faire d'un objet un fait artistique il est nécessaire de l'extraire de la série des faits de la vie[34]. Il s'agit ici d'une expérience particulière qui n'est pas simplement celle d'avoir un accent, mais aussi celle de percevoir la réaction des autres devant la présence de cet accent dans la propre façon de parler ; présence qui indique, aussi subtile qu'elle soit, un degré d'« étrangéité »[35]. Dans cette dynamique se joue un échange d'information à partir duquel les sujets restent positionnés dans la langue. Pour Hernán Ronsino, cette position signifie l'opportunité d'une écriture possible. Il y a ici quelque chose à écrire qu'il extrait de la série des faits de la vie pour le faire entrer dans une série littéraire construite par la filiation avec certains auteurs argentins à travers la répétition de quelques-uns de leurs topiques, dans certains cas car ces écrivains sont eux aussi les narrateurs de leur propre village (Saer, Conti, Briante) et dans d'autres car ils sont les narrateurs d'épisodes politiques qui intéressent Ronsino (Walsh). Cette position est pleinement réalisée

---

[33] Lors de l'écriture de cette thèse Ronsino publie son dernier roman, *Cameron* (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2018). La présence dans ce nouveau texte du personnage de Pajarito Lernú, mort dans *Lumbre*, participe fortement à cette possible fermeture de la première partie du projet littéraire.
[34] Chlovski, Viktor, « La construction de la nouvelle et du roman », *Op. cit.* p. 170-196.
[35] Nous disons subtil car dans le cas de Ronsino, c'est l'accent d'un provincial à Buenos Aires, pas complètement étranger.

dans *Lumbre*, son dernier roman publié, comme nous l'analyserons dans le chapitre « *Lumbre* : la langue recherchée dans le glissement du sens ».

La décennie 2003-2013 suppose pour Ronsino le passage du genre conte (*Te vomitaré de mi boca*) à celui de roman (*Lumbre*), en passant par deux textes plus brefs et fragmentaires que ce dernier livre (*La descomposición* et *Glaxo*). Ce transit d'une forme à l'autre s'articule dans le traitement de la temporalité par un phrasé que Ronsino met dix ans à trouver[36]. L'analyse du style étudiera si la transition de la phrase du conte à la phrase du roman comporte des questions relatives au genre et au désir d'écrire l'accent. La question qui oriente notre réflexion dans cette première partie est en rapport avec la construction de la phrase.

Avant d'entamer l'étude du corpus, nous avancerons quelques considérations théoriques sur la notion de style qui, comme nous l'avons dit, est la catégorie conceptuelle qui structure cette partie de notre travail.

Notion de style

Esta exageración casi una mala fe
por la que entre las palabras y los hechos
se abre el vacío y sus paisajes cismáticos donde hasta
la carne parece evaporarse
bajo un solo de piano glacial y en lugar de los dogmas
surge
bueno, la poesía este gran fantasma bobo
ah, y el estilo que por cierto no es el hombre
sino la suma de sus incertidumbres
la invitación al ocio y a la desesperación y a la
miseria

Enrique Lihn, « Mester de juglaría »[37].

[36] En décembre 2014, je me suis entretenue deux fois avec Ronsino, une fois publiquement, l'autre en privé, en raison de son voyage en France pour un séjour à la Villa Marguerite Yourcenar. L'entretien public a eu lieu à la Casa Argentina de la Cité Universitaire et a eu pour but la présentation de son roman *Lumbre*. Pendant l'entretien privé, Hernán a affirmé que « ahora todo va hacia la novela », qu'il ne pouvait plus, selon ses propos à ce moment là, écrire de contes. C'est-à-dire qu'une fois réussie la formulation de la phrase propre au roman, l'écriture de contes devient impossible pour lui. Néanmoins, et nous reviendrons là-dessus dans le chapitre consacré à *Lumbre*, Ronsino publie sous forme de conte « A orillas del río Dyje », récit qui sera intégré au roman en tant que partie des journaux de Pajarito Lernú.
[37] Lihn, Enrique, « Mester de juglaría », *Mester de juglaría*, Madrid : Hiperión, 1987, p. 25.

Dans leur *Dictionnaire Encyclopédique des sciences du langage,* Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov définissent le style comme un choix et se préoccupent de libérer le terme des attributions qui correspondent à d'autres catégories. Pour cela, ils s'arrêtent particulièrement sur une considération : celle du style littéraire comme déviation par rapport à une norme linguistique. Le problème de penser le style en tant qu'éloignement de la norme suppose un problème plus grand qui est celui de déterminer la norme d'un contexte historique spécifique. Ils définissent alors le style comme « un choix que tout texte doit opérer parmi un certain nombre de disponibilités contenues dans la langue »[38]. Ce qui implique de penser que les formes choisies sont latentes ou disponibles dans la langue. Par exemple, l'espagnol et le français admettent un nombre singulier ou pluriel, mais n'en admettent pas de duel comme le grec ancien. Cette catégorie peut néanmoins se comprendre (les mots *ambos* et *unos/unas* en sont un indice), mais n'est pas disponible morphologiquement dans ces langues[39].

Ce « certain nombre de disponibilités » consiste par exemple en des registres plus ou moins châtiés ou aux différentes personnes de la conjugaison. Pour définir si une option s'est déviée de la norme, il est nécessaire de caractériser la norme d'un moment historique et, pour cela, de sonder si effectivement une option déterminée contenue dans la langue n'est pas habituellement employée. Car si l'option est contenue dans la langue et est grammaticalement correcte, pourquoi percevoir son emploi comme un éloignement de la norme ? Le style semble alors associé à l'étrangeté.

Selon cette première définition, les écrivains seraient conscients des usages de la langue dans laquelle ils écrivent et seraient prêts à s'en éloigner ou à les manipuler pour obtenir un sens différent, éclairant avec cette différence des aspects invisibilisés du réel et se distinguant de la façon avec laquelle la communauté emploie la langue. Ils créeraient ainsi un style propre. L'ordre des mots, par exemple, tant en poésie qu'en prose constitue un travail sur le style qui se distingue de l'usage habituel :

---

[38] Ducrot, O. et Todorov, T., *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris : Éditions du Seuil, 1972, p. 383.
[39] Les syntagmes « unas manos », « unas piernas » y « unos ojos », impliquent par définition deux exemples de chaque nom.

Lindo es mirar las islas. Una callada gente[40].

Ce vers de l'auteur argentin Carlos Mastronardi rend très simplement compte de ce qui a été dit précédemment. L'adjectif « lindo », qui chez Mastronardi est en tête du vers, implique un léger changement dans l'ordre de la syntaxe, qui habituellement le situerait après le verbe (« Es lindo mirar las islas »), ou maintiendrait l'ordre sujet-verbe-objet (dans ce cas « predicación », puisque que le verbe « ser » exige un attribut du sujet obligatoire, « Mirar las islas es lindo »[41]). Cet exemple indique la façon qu'a une intervention simple sur l'ordre des mots d'orienter l'attention du lecteur. D'abord apparaît « lindo » puis la contemplation des îles entre dans l'image. Il n'est pas nécessaire d'aller jusqu'aux interventions d'hyperbate qu'a réalisé le baroque pour arriver à un résultat lié à l'ordre[42].

Nous pourrions mener à bien la même réflexion avec la variété de figures rhétoriques que les études poétiques identifient pour décrire l'opération réalisée par les poètes sur la langue : métaphore, métonymie, hypallage, hyperbate (que nous venons de commenter), répétition.

La définition que font Ducrot et Todorov laisse de côté le problème de la détermination de la norme et résout ce paradoxe en pensant le style comme un groupe d'options à l'intérieur de ce qui est possible. Néanmoins, ce « certain

---

[40] Mastronardi, Carlos, « Luz de provincia », *Mastronardi. Obra completa. Volumen I*, édité par les soins de Claudia Rosa et Elisabeth Strada, Santa Fe : Ediciones UNL, 2010, p. 105.

[41] Strictement parlant, la syntaxe de ce faux exemple et celle du vers de Mastronardi sont identiques. Néanmoins, le plus habituel serait de considérer l'infinitif « mirar » comme sujet de la phrase de par le caractère substantif présent dans les infinitifs.

[42] Même si, historiquement, l'altération de l'ordre de la syntaxe a été associée à la littérature et que l'hyperbate a donc été conçue exclusivement comme une figure poétique, son emploi n'est pas l'exclusivité du registre littéraire. La *Nueva Gramática de la Lengua Española* de la Real Academia, dans son chapitre consacré à la fonction informative, différencie deux types d'hyperbates. L'une liée à la structure informative de la proposition et présente dans tous types de registres ; l'autre proprement littéraire car récupérant des options syntaxiques rares dans la langue commune. L'exemple utilisé par la *Nueva Gramática* pour illustrer l'hyperbate strictement littéraire appartient aux rimes de Gustavo Adolfo Becquer mais nous pourrions avoir également recours à la poésie baroque, comme par exemple les sonnets de Sor Juana Inés de la Cruz :

Este que ves, engaño colorido,
que, <u>del arte</u> <u>ostentando</u> <u>los primores</u>,
con falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido

Les vers de Sor Juana Inés de la Cruz, poète mexicaine du XVIIe siècle, opèrent normalement à partir d'hyperbates à le style de Góngora. Dans l'exemple que nous voyons ci-dessus, la première strophe du sonnet CXLV « A su retrato », le gérondif d'interprétation modale (« ostentando ») est placé avant le verbe principal (« es »), ce qui n'est pas courant. Ce gérondif est également intercalé entre ses compléments qui sont séparés, « los primores » et « del arte » (*cf. Nueva Gramática de la Lengua Española*, Madrid : Espasa, 2009, p. 2971).

nombre de disponibilités contenues dans la langue » ne semble pas si différent d'une norme linguistique. C'est-à-dire que la norme linguistique est formée par les options possibles. Se confronter à la notion de style, c'est de nouveau se confronter au problème de la définition de la norme, aux usages de la langue[43].

Prenons le cas suivant pour exemple : l'expression du passé récent et du futur proche dans la ville de Buenos Aires. L'usage des temps composés du passé, à l'exception du plus-que-parfait, est moins fréquent. De même l'usage du temps futur. Pour le passé, on utilise plus habituellement le « pretérito perfecto simple » et pour le futur la périphrase « ir + infinitif ». Néanmoins, on ne pourrait pas dire que l'emploi d'une formule au passé composé représente une déviation par rapport à la norme grammaticale. Puisque cela fait partie de la grammaire de la langue, on l'apprend à l'école et on l'écrit. C'est une possibilité disponible. Mais en même temps, on ne peut nier qui celui qui emploie systématiquement ces temps verbaux, en particulier le « pretérito perfecto compuesto », peut être identifié comme un provincial, quelqu'un qui n'a pas grandi dans la capitale argentine, ou même un étranger. Cet usage est marqué, légèrement éloigné de la norme dialectale de la capitale, il y a là, outre l'information que fournit l'énoncé, une information supplémentaire sur le sujet de l'énonciation, que ce soit sur l'origine de celui qui parle ou sur son intention[44].

---

[43] La notion de norme linguistique est définie comme l'ensemble des caractéristiques auxquelles s'ajuste un modèle idéal de correction dans l'usage de la langue (*cf.* Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México : Porrúa, 1995, p. 365 y 367.) En même temps, du point de vue sociolinguistique, on peut ajouter que la norme est la réalisation standard dans une zone géographique. Nous voyons que la norme et l'espace géographique, le territoire, sont directement liés. La norme est associée à l'espace que partagent les locuteurs. À la fin de l'entrée « norma lingüística », Helena Beristáin évoque la difficulté qui existe à déterminer la déviation que supposent certaines figures rhétoriques car le problème est précisément de déterminer la norme, le degré zéro depuis lequel on « mesure » cette déviation pour chaque endroit. On pourrait dire alors que ce qui dans un lieu est style (proche de la littérature) ailleurs est norme, usage habituel.

[44] María de la Luz Gutiérrez Araus réalise un panorama critique de certaines études sur la comparaison de l'usage des prétérits en Amérique et dans la variante péninsulaire pour encadrer son intervention lors du II Congreso Internacional de la Lengua Española célébré à Valladolid en 2001. Dans ce travail, elle analyse plusieurs zones d'Amérique en comparant la fréquence d'apparaition du *preterito perfecto compuesto* et du *pretérito perfecto simple* et elle les compare avec celle corroborée dans la variante péninsulaire. Sur cette base, elle établit certaines valeurs associées à ces formes. S'agissant de Buenos Aires, elle conclut la chose suivante (Gutiérrez Araus, María de la Luz, «Caracterizaciones de las funciones del pretérito perfecto en el español de América», *Actes du II Congreso Internacional de la Lengua Española,* [En ligne:http://congresosdelalengua.es/valladolid/ponencias/unidad_diversidad_del_espanol/2_el_espanol_de_america/gutierrez_m.htm]. Consulté le 12 mars 2017):

Laurent Jenny, dans son article « La langue, le même et l'autre » se charge de pister historiquement, dans les discours rhétorique et littéraire, la définition du style pour l'interroger. Par rapport à une position comme celle de Ducrot et Todorov, mais en se référant à Jean-Marie Schaeffer, Jenny écrit :

> Certains ont ainsi redécrit le style comme un choix dans un paradigme de variantes, au sein du système des manières de dire (encore tout récemment Jean-Marie Schaeffer a défendu une telle approche). Cette vision du style apparaît pertinente, d'un point de vue socio-linguistique, pour rendre compte des comportements de locuteurs confrontés à des choix codifiés de formes discursives. Mais aux yeux de certains, parmi lesquels je me range, elle semble en revanche insuffisante dès qu'il s'agit de rendre compte de l'invention de formes littéraires. Pour ma part, je me suis efforcé de comprendre le style comme processus ouvert et historique de «différenciation», plutôt que de «variance» dans un système[45].

En premier lieu, nous pouvons apprécier la distinction entre deux définitions du style : le style comme une catégorie qui servirait à penser n'importe quelle conduite linguistique, et le style littéraire, qui mérite, du point de vue de Jenny, et également du nôtre, une considération particulière. En deuxième lieu, Jenny ne lie pas « variation » à « différenciation ». La variation est un terme propre à la sociolinguistique qui a servi à décrire et à nommer les différentes options auxquelles est confronté n'importe quel locuteur, considérées comme des variantes. Pour cela même, c'est le terme qui s'emploie pour désigner les différents types d'espagnol qui existent dans le monde hispanophone : variante péninsulaire, variante mexicaine, variante *rioplatense*, viariante dialectale, variante sociolectale, variante de registre. La variation linguistique est la dynamique grâce à laquelle

---

> A partir de la descripción de sus resultados [se refiere a un trabajo de Hugo Kubarth citado en su artículo], se puede concluir que en Buenos Aires la forma compuesta no funciona como forma de anterioridad inmediata a la enunciación o antepresente, como tampoco se emplea en momentos culminantes o emotivos de la narración o enfatizador, sin embargo, sí se emplea como forma resultativa con relevancia del presente. Lo que parece más llamativo de sus conclusiones es que Buenos Aires puede haber desarrollado un modelo particular respecto a otras hablas americanas: «La tendencia a eliminar el pretérito compuesto en Buenos Aires parece lo suficientemente pronunciada para hablar de un desarrollo local particular» [p. 565, referencia a Hugo Kubarth]. Parece ser que en los sociolectos altos y en generaciones de edad avanzada, la forma compuesta es considerada de prestigio. En todo caso, las generaciones jóvenes, sin especificación de sociolecto, emplean menos la forma compuesta.

Cette auteure fait de plus une distinction liée à la perspective discursive, en tant que catégorie grammaticale, au sujet du système verbal, divisant la perception et l'intention des locuteurs entre monde commenté et monte narré.

[45] Jenny, Laurent, « La langue, le même et l'autre », Fabula-LhT *Théorie et histoire littéraire*, février 2005, [En ligne : http ://www.fabula.org/lht/0/Jenny.html], p. 1.

nous comprenons notre conduite de locuteurs qui optons pour une possibilité plutôt que pour une autre parmi celles offertes par la langue, pour des raisons associées au contexte géographique et historique. Prenons comme exemple les pronoms « tú » et « vos » pour le traitement familier entre locuteurs de l'espagnol. Ce choix dépend du contexte géographique. Mais il y a de plus des déterminations historiques qui circonscrivent l'installation du « voseo », par exemple, dans le Río de la Plata, vers la fin du XVIIIe siècle et au XIXe siècle[46]. Ces options, enracinées dans le sédiment linguistique social, constituent une variante qui n'est jamais identique à elle-même, mais qui est en tension permanente entre l'évolution et la conservation. La variation, alors, est une dynamique que n'importe quel individu entretient avec la langue, mais elle n'est pas la figure à partir de laquelle nous pouvons penser le style littéraire, puisque les formes littéraires n'obéissent pas à la même dynamique que celle à laquelle nous identifions les conduites des locuteurs, mais à ce que Jenny dénomme *différentiation*, s'inscrivant ainsi dans la lignée du discours de Jacques Derrida[47]. Du point de vue de Jenny, dans le style littéraire c'est la singularité qui est en jeu, ce qui n'a pas d'équivalent[48]. Le style littéraire consiste en la pondération

---

[46] L'indépendance linguistique argentine, comme l'appelle Graciela Villanueva, porte l'empreinte grammaticale du « voseo » (Villanueva, Graciela. « L'indépendance linguistique », *América. Cahiers du CRICCAL N° 41*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 133-145). Le « voseo » suppose un double système verbal, puisqu'il y a deux pronoms pour se référer à la même personne. Cette marque locale commence à s'installer au XIXe siècle à partir d'un système bi-pronominal avec « tú/vos » jusqu'à ce qu'au XXe siècle le « vos » remplace complètement le « tú » dans l'oralité comme dans l'écriture. De la même façon qu'en Amérique hispanophone en général l'opposition « ustedes/vosotros » se dissout pour que ne reste en vigueur que le seul pronom « ustedes », le pronom « vosotros » devenant une marque indiscutée de la variante péninsulaire, le « voseo » est une marque indiscutée dans le monde hispanophone du parler de Buenos Aires et d'autres zones du Cône Sud comme l'Uruguay et le Paraguay. Même si dans des régions de Colombie (comme la zone « paisa »), le « voseo » est présent, il cohabite avec le « tuteo ». Il ne se passe pas la même chose à Buenos Aires et en Argentine en général pendant le XXe siècle. L'immigration croissante vers l'Argentine de migrants d'autres pays d'Amérique Latine a nuancée cette question, puisque le pronom « tú » connaît une présence croissante dans la communauté des locuteurs. De toute façon, la présence du pronom « vos » et du système verbal correspondant, pour n'importe quel lecteur hispanophone moyennement cultivé, évoque encore le parler argentin. Son intégration à la littérature écrite est également progressive et rend compte de sa généralisation au long du XIXe siècle, tel que le démontre Villanueva dans son travail.

[47] Sur ce point l'écriture joue un rôle d'importance. La littérature est une pratique écrite, et par conséquent lue, médiée par le temps de la matérialité du graphème (le temps que cela prend d'écrire, le temps de la publication, celui qu'il y a entre écriture et lecture). Cette circonstance d'énonciation implique que les choix que fait l'auteur ne s'expliquent pas de la même façon que ceux du locuteur. Les locuteurs se meuvent en étant guidés par le paradigme d'options en vigueur dans sa communauté linguistique et par les valeurs associées aux variantes qui le forment et prennent des décisions immédiates, tandis que les écrivains disposent d'une autre temporalité dans leur relation à la langue.

[48] Dans un autre article, « Sur le style littéraire » (Jenny, Laurent, « Sur le style littéraire », Revue *Littérature*, N° 108, décembre 1997, p. 92-101), Jenny analyse les considérations de Charles Bally

de la singularité comme une construction linguistique de l'auteur. Cette singularité ne peut être autre que l'expérience de l'écrivain dans la langue dans laquelle il écrit. De notre point de vue, cette expérience qui va produire des résultats singuliers, les textes, peut se lire comme une position dans la langue.

Le style littéraire en tant que processus ouvert et historique de différenciation confronte l'écrivain aux variantes de la langue mais, surtout, aux usages littéraires de cette même langue. Lire le style d'un auteur, c'est lire l'emploi qu'il fait des influences des autres et de sa propre expérience en tant que locuteur de sa langue, son processus de différentiation vers une prise de position. Pour Hernán Ronsino, qui arrive à l'écriture après avoir déménagé à Buenos Aires, la littérature constitue le moyen de convertir en style une expérience de la langue : celle de transmettre à travers l'accent parlé la marque du lieu de naissance et d'éducation. Cette position dans laquelle il se trouve après s'être déplacé à Buenos Aires est l'occasion d'une réflexion continue sur la langue et le langage. Dans la mesure où Ronsino est conscient, ou prend conscience, de ses implications, il mène à bien une transposition poétique de son expérience dans la langue à travers la répétition des *topoï* d'autres écrivains, construisant ainsi une série littéraire dans laquelle il s'inscrit en se différenciant et qui canalise lentement la « suma de sus incertidumbres » qu'Enrique Lihn remarque dans notre épigraphe.

La répétition : un trait du style de Hernán Ronsino

La répétition est une constante dans le lien de Hernán Ronsino avec sa langue. Dans son cas particulier, cette figure nous sert tant pour analyser les récurrences qui parcourent ses quatre livres (une sorte de répétition interne de l'œuvre même) que pour établir des liens entre son travail et les écrivains avec qui

---

sur le style et conclut que dans le style littéraire il n'y a pas de synonymie. Au sens strict, à aucun niveau de la langue la synonymie n'a lieu car l'économie du système exclue la présence de deux éléments identiques dans le paradigme d'options. Ce que l'on considère comme un synonyme porte une distinction reconnaissable pour la communauté qui, si elle n'est pas notable au niveau du sens dénotatif, peut néanmoins connoter des associations liées à des caractéristiques sociolinguistiques des locuteurs. Cette détermination renouvèle la question de l'établissement de la norme linguistique. Le verbe « coger », par exemple, est usuel et quotidiennement utilisé dans la variante péninsulaire au sens de « tomar » et vulgairement connoté dans les variantes américaines au sens de « efectuar el acto sexual ». Pour cela même, bien que le dictionnaire donne comme synonymes « coger » et « tomar » ou « agarrar », les associations connotatives transmettent d'autres sens qui mettent en évidence la variante dans laquelle se meut le locuteur.

il cherche une filiation. Cette régularité stylistique génère des « unités poétiques » dans les contes qui font déborder la phrase dans les romans vers un traitement poétique de la langue. Deux exemples illustrent ce que nous analyserons de manière détaillée dans les prochains chapitres. Ronsino écrit dans son roman *Glaxo* :

> Por eso es fácil que alguien se la coja. Seguro que se la coge alguien. Y no es una locura pensar que la Negra se encajeta con algún pendejo. Algún pendejo que se levanta a la Negra y se la coge como si se cogiera a Marilyn Monroe. Claro. Un hembrón como la Negra. Y a la Negra le debe gustar que se la coja un pendejo. Y que el pendejo se la coja con semejante calentura en el marote. A la Negra la calienta que el pendejo se la coja como si la Negra fuera un hembrón. Como si fuera Marilyn Monroe. Eso la debe calentar a la Negra. Y el pendejo se agarra flor de calentura. El pendejo debe estar enamorado. Esto es así. Me juego lo que no tengo. Entonces a la Negra se la coge un pendejo que está enamorado de la Negra y que se la coge como si se estuviera cogiendo a Marilyn Monroe[49].

Dix apparitions du verbe « coger », huit du substantif « pendejo », « calentura / calienta / calentar », trois structures comparatives avec Marilyn Monroe, dans un fragment de neuf lignes (dans la mise en page du livre). La répétition comme figure s'impose dans la lecture de ce fragment et concentre l'attention sur deux mots : « coger » et « Negra ». Le discours force le lecteur à s'arrêter sur ce point, en répétant des mots, en construisant des phrases en parallèle et en insistant finalement avec une réapparition de toute la séquence. Il le fait de nouveau dans *Lumbre* :

> La busco, a la sombra, cuando Hélène duerme; cuando estira la mano para encender un cigarrillo y luego me mira profundamente a los ojos; la busco cuando me quita la ropa –en las noches– y me dice, en una lengua desfasada: *cógeme*. Y me monta con furia, y se mueve apretando su cuerpo contra el mío; se mueve en silencio, atravesada también por una respiración galopante, sudorosa. La busco, a la sombra, en esos días interminables que Hélène pasa sin hablar. Y es ahí, en esos días, cuando la espero; espero, si es que existe, que la sombra irrumpa, de una vez por todas, desde la profundidad de una infancia desoladora, entre las grietas del silencio. Que asome su rostro de sombra[50].

Le rythme interne du paragraphe est marqué par les répétitions : « la busco, a la sombra, cuando… », « se mueve… », « espero… ». Elles sont reprises anaphoriquement d'une phrase à l'autre. À la fin, l'allitération de sifflantes et de

---

[49] Ronsino, Hernán. *Glaxo*. Buenos Aires : Eterna Cadencia, 2009, p. 81.
[50] *Id.*, *Lumbre*. Buenos Aires : Eterna Cadencia, 2013, p. 73.

vibrantes transpose sur le plan phonique la répétition lexicale des phrases antérieures, rapprochant la dernière d'un vers et donnant au paragraphe la légère apparence d'une strophe. La langue d'Hélène, déphasée dans son accent, c'est-à-dire un espagnol étranger à celui de Buenos Aires[51].

Dans les lignes qui suivent, nous donnons quelques précisions qui servent à cadrer notre perspective afin de penser la répétition comme une figure à travers laquelle décrire la prose de Ronsino. La répétition peut être pensée tant depuis la poétique que depuis la grammaire textuelle. Considéré depuis la rhétorique des figures poétiques, ce recours consiste en la réitération de mots identiques ou d'une égalité relative sur le plan du signifiant, ou bien en l'égalité de signification des mots, c'est-à-dire une réitération qui a lieu sur le plan du sens. Cela peut avoir lieu en contact, c'est-à-dire en mots contigus, ou bien à distance. Cela produit un effet stylistique rythmique et mélodique, au sens phonique, et emphatique, au sens sémantique. Ce double effet est paradoxal : si, du côté sonore, la répétition génère une cadence qui rend plus agréable l'avancée des phrases, sur le plan sémantique il semblerait qu'elle force le lecteur à s'arrêter sur le signifiant qui se répète. Dans tout les cas, l'effet est « encarecedor »[52].

La répétition s'articule de façon distincte en fonction de l'emplacement de la séquence où elle se produit et de l'élément répété. Ces critères donnent lieu à une classification détaillée où nous trouvons, par exemple, l'anadiplose (répétition du mot final de la phrase précédente), l'épanadiplose (répétition d'un élément de la phrase précédente pour le développer) et l'anaphore (répétition intermittente d'une idée, figure que nous avons mentionnée dans le commentaire des exemples précédents).

La grammaire textuelle reprend la réflexion réalisée par les études poétiques sur ce procédé en prêtant attention à son unité d'analyse, qui n'est ni le vers ni la phrase, mais le texte. Depuis la perspective fonctionnaliste de la sémiotique sociale de Halliday et Hasan, la répétition est une catégorie qui collabore au tissu de la

---

[51] En disant « desfasada » Ronsino se réfère à la relation entre la prononciation du personnage d'Hélène Bergson, française qui a appris l'espagnol comme langue étrangère dans la variante péninsulaire, avec le traitement familier à partir du pronom « tú » et ses formes verbales correspondantes, et l'accentuation habituelle qu'en raison du « voseo » possède l'impératif « cógeme » à Buenos Aires, c'est-à-dire avec l'accent tonique sur le premier « e », « cogeme ».
[52] Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética, Op. cit.,* p. 419.

cohésion textuelle[53]. Elle intègre ce que les auteurs considèrent une cohésion lexicale, ces relations qui se donnent en partant du vocabulaire, à la différence de la cohésion grammaticale, qui englobe les relations qui se réalisent à travers la grammaire, comme par exemple la référence. Cela consiste en l'apparition d'un même élément lexical tout au long du texte, comme nous l'observons dans les deux exemples précédents. À partir de la première répétition d'un élément, celui-ci renvoie l'attention à sa première apparition dans le texte, formant un lien entre les deux et ainsi entre les propositions. Dans la prose de Ronsino, nous remarquons certaines unités qui s'agglutinent dans le texte en partant de ce recours.

Genre et style à travers la temporalité

Tel que nous avons présenté cette première partie, il y aurait une relation entres les notions de style et de genre dans la prose de Ronsino. Ce que cet auteur établit de façon spéculative sous la forme du conte se sédimente dans les romans à force de répétition. Ces premiers trois chapitres se chargeront alors de réaliser une étude diégétique des quatre premiers livres de Ronsino, d'établir des constantes et des récurrences textuelles et intertextuelles, tant au sein de l'œuvre même de notre auteur qu'au sein de la littérature argentine, pour souligner sa différence dans le panorama des écritures contemporaines. Nous avancerons dans la description et l'analyse des textes en prenant comme guide leur structure temporelle. Si la répétition est la figure qui prédomine dans le travail de cet écrivain, la figuration du parcours qu'elle renferme nous permet une réflexion sur le maniement du temps., Comme le dit Piglia dans notre épigraphe, dans la répétition nous pouvons trouver les traces de ce qui a été perdu, réapparaissant sous d'autres formes creuses qui transmettent leurs échos et peuplent le monde –la langue littéraire d'un auteur– de répliques de son expérience et de corrélats de sa position.

Les conclusions sur ce lien supposé entre genre et style nous permettront d'avancer les notions d'espace et de corps dans la deuxième partie de cette thèse.

---

[53] Hallyday, M.A.K. et Hasan, R., *Cohesion in English*, Longman : New York, 1976. Traduit par les soins de María Celia Brizuela et Daniel Labonia pour la chaire de Linguistique Générale de la Faculté de Philosophie et Lettres de la Université de Buenos Aires, p. 1.

CHAPITRE 1

LES CONTES DE *TE VOMITARE DE MI BOCA* : L' «UR-UNIVERS» DE RONSINO

Te vomitaré de mi boca est un recueil de sept récits publié en 2003. Le premier, «Te vomitaré de mi boca», donne son titre au livre et, de par sa taille, occupe presque la moitié du volume. Le suivent : « El sueño argentino », « Pie sucio », « Volador volado », « Febrero », « Lasteralma » et « Secuelas de un viaje sin partida ». Dans ce chapitre, nous réaliserons une description narratologique et stylistique de cette partie du corpus en nous concentrant sur le premier récit, où commence à se forger le style qu'il nous intéresse de mettre en avant. Dans le reste du corpus, nous soulignerons les caractéristiques ne se trouvant pas dans le premier récit, particulièrement celles liées au répertoire de personnages et de scènes que l'on retrouvera ensuite dans les romans. À partir de cette analyse, nous postulerons que ce livre est comme un « ur-univers » où Ronsino ébauche des éléments qui seront reconfigurés par la forme romanesque. À savoir : l'unité de lieu où se dérouleront les histoires, une fictionnalisation de sa ville natale, Chivilcoy ; les personnages qui agiront et réapparaîtront dans les romans, devenus une distribution stable dont les liens s'approfondiront ; enfin, l'intérêt pour la langue, manifeste tant dans les discours des personnages et des narrateurs que dans l'écriture.

Le préfixe allemand *Ur-* évoque ce qui est primitif, « le plus ancien », ce qui est « proto- ». Il est utilisé pour ajouter ce sens à des substantifs ou pour intensifier des adjectifs[54]. Il a été employé dans les études cervantines pour expliquer le lien entre le roman *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* et les textes précédents de Miguel de Cervantes. Dans ces textes antérieurs au roman, on a pu pister des éléments considérés comme provenant d'un « Don Quichotte primitif », pas encore écrit mais en devenir, une sorte de germe où se condensent tant l'élan

[54] Le préfixe *Ur-* renvoie toujours au plus ancien, à l'originaire. *Ursprung* veut dire origine. *Urwald* se traduit en français comme « forêt vierge », alors que *wald* est la « forêt ». *Uralt*, ce qui est « très vieux », « très ancien », *alt* veut juste dire « vieux ». Nous voyons avec ces exemples que le préfixe nuance le sens des noms et des adjectifs. Finalement *Ursache* c'est la « cause », étant *sache* la «chose ». *Ursache* fait allusion à la chose qui est à l'origine d'une autre chose, la chose originaire.

que les matériaux qui serviront à l'écriture du roman postérieur[55]. La notion *ur-* fait le lien entre ces éléments et ce qui est considéré comme le premier roman moderne ; elle étudie dans l'écriture de Cervantes le travail qui a conduit l'auteur à la rédaction de *Don Quichotte*. Nous l'employons ici pour articuler la relation entres les contes et les trois romans de Ronsino. Dans cette articulation, les contes tiennent lieu de proto-univers développé ensuite dans la forme romanesque[56].

Il y a deux raisons pour envisager les contes de Ronsino depuis cette perspective. D'une part, on voit y apparaître les éléments qui nous avons indiqués auparavant, propres à l'histoire, mais également des procédés du récit qui serviront au travail du roman. D'une autre part, comme nous le proposions dans l'introduction de cette première partie, le genre du conte dans le contexte argentin contemporain a dans de nombreux cas servi d'espace de travail préliminaire à l'écriture du roman. En suivant le même chemin que les études cervantines, nous considérons qu'il existe un même matériau traité à nouveau sous une autre forme. Entre les contes et les romans, il y aurait une différence dans le traitement de ces questions (les personnages, le lieu, la langue). Les éléments se trouvant dans la trame des histoires 1 et 2 des contes apparaîtront dans le mouvement continu des romans, articulés dans la prose, prenant un degré de maximum contact avec le présent, pour le dire avec Mikhaïl Bakhtine[57].

---

[55] Un état de la question est présenté par Luis Andrés Murillo dans son article : Murillo, Luis Andrés, «El *Ur-Quijote* : nueva hispótesis», in *Bulletin of the Cervantes Society of America*, Vol. I, Numéros 1-2, Automne 1981.

[56] Cette idée est également soutenue par la critique littéraire argentine María Teresa Gramuglio concernant l'œuvre de Juan José Saer. Dans le documentaire *Recuerdos del río*, elle affirme qu'*En la zona* (1960), premier recueil des récits de Saer, est un « libro fundador » où nous pouvons trouver les « huellas de una etapa preparatoria y luego una consolidación de aspectos que se iban a desarrollar en obras siguientes ». Gramuglio postule que les textes d'*En la zona* « prefiguraban lo que iba a ser el universo antropológico de la obra de Saer ». Étant donnée la portée de l'œuvre de Saer, une telle affirmation est possible car tout ce qui suivra son premier livre constitue la mise en œuvre du projet. Dans notre travail, nous sommes face à un écrivain dont l'œuvre vient de commencer mais qui, dès le début, propose un projet. Nous nous permettons donc de reprendre la notion d'univers pour lancer notre réflexion, même si nous sommes consciente des limites quantitatives de notre *corpus* pour le moment. Comme nous le verrons, la revendication d'un univers analogue à celui de Juan José Saer est un geste conscient de la part d'Hernán Ronsino.

[57] Bakhtine, Mikhaïl, « Récit épique et roma n», *Esthétique et théorie du roman*, *Op. cit.* p. 448.

La description et l'explication des contes que nous présenterons par la suite suivra la terminologie établie par Gérard Genette, lorsqu'elle convient, ainsi que l'ordre des récits du recueil[58].

1.1 « Te vomitaré de mi boca » : l'analepse et l'instauration du narrateur par le style

Ce conte ouvre le livre et lui donne son titre. Il porte en exergue une citation de l'Apocalypse d'où provient le titre (*Apocalypse 3 :16).* Il raconte l'histoire de Nano, un garçon de treize ans qui vit dans un village de la pampa, en Argentine. Dans ce village débarque le personnage de Juan Rivera qui provoque en lui une grande fascination. Simultanément, les amis de Nano, Leo et Ignacio, projettent leur initiation sexuelle dans la maison close qu'administre un personnage nommé Cholita, située dans le même pâté de maisons du quartier où vivent les trois garçons et un groupe de voisins, formant un canevas local. Lorsqu'ils décident de mener à bien leur projet, Nano recule et se réfugie chez son amie Paula, camarade du catéchisme dont il tombe amoureux. L'accès à la sexualité sépare dans un premier temps les trois amis. Les épisodes de la vie de Juan Rivera, présenté comme un personnage bohème par rapport à l'univers villageois, apparaissent intercalés dans le récit du cheminement de Nano, le héros-narrateur. Lorsque Nano croit qu'il pourra commencer une relation sentimentale avec Paula et avoir sa première expérience sexuelle, elle commence à sortir avec un autre personnage appartenant à une classe sociale plus aisée que la sienne. Ainsi approche la cérémonie de la première communion, durant laquelle Nano officie en tant qu'enfant de chœur. Lors de la préparation dans la sacristie, tandis que la population attend que commence l'office, Nano est abordé par une prostituée, Gladiolo Santonuchi, avec laquelle il connaît sa première expérience sexuelle. À la fin du récit, le narrateur s'échappe de l'église et se cache sur la place centrale. Là, il trouve un cahier que lui a laissé Juan Rivera, où il découvre un plan : ce personnage bohème avait fait le nécessaire pour que Nano s'initie à la sexualité pendant la cérémonie de sa première communion.

---

[58] Genette, Gérard, *Figures III*, Paris : Éditions du Seuil, 1972. La nomenclature établie par Genette dans *Figures III* concernant l'instance narrative et l'organisation temporelle du récit sera notre référence théorique tout au long de la première partie.

L'histoire se déroule pendant l'année 1983, entre février et fin novembre. Le conte est divisé en trois parties : un *incipit* très bref (*V*, p. 7)[59], un long récit intercalé comme une analepse articulée par deux isotopies (*V*, p. 7-30), et un long final où ces deux lignes vont se fondre (*V*, p. 30-38)[60].

1.1.1 La condensation dans l'incipit

La scène de l'*incipit* présente un noyau condensant les deux isotopies qui se dérouleront séparément au long de l'analepse et fusionneront dans la partie finale. D'un côté, la question de l'éveil sexuel des garçons et, de l'autre, la fascination que génère le personnage de Juan Rivera. Le conte commence par une évocation faite par Nano au mois de novembre :

> «Las prostitutas son como las cloacas que desagotan la ciudad y que impiden que se inunde, escribió Santo Tomás de Aquino, y al tiempo se murió virgo, o sea, tapado por la mierda», dijo, en la noche del último sábado de noviembre, después del costillal, en el bar de Antón, el tipo extraño que para esa época ya tenía un nombre y era: Juan Rivera (*V*, p. 7)[61].

La double citation (Nano cite les paroles de Rivera qui, à son tour, cite Saint-Thomas) réunit la question de la sexualité et celle du personnage de Juan Rivera. Dans le deuxième paragraphe débute l'analepse, c'est-à-dire un anachronisme par rapport au récit dans lequel elle s'insère, considéré comme le récit premier. Cette analepse fait remonter l'histoire au mois de février de la même année et à l'arrivée au village de Juan Rivera : « Llegó una tardecita de febrero de 1983 » (*V*, p. 7).

À la fin du conte, ces deux lignes qui maintiennent l'attention du lecteur se rejoignent. Une fois que Leo et Ignacio ont concrétisé leur projet de « ir a lo de la Cholita » (*V*, p. 10), la question de l'initiation sexuelle ne reste en suspens que pour Nano. Le récit ne se concentre plus que sur la relation de Nano avec Paula et sur la réflexion que cet échec fait naître chez le personnage. Lorsqu'a finalement lieu le rapport avec la prostituée dans la sacristie, il n'y a aucun indice qui permette de lier cette situation à Juan Rivera. Si on envisage la structure de ce conte à partir des

---

[59] Ronsino, Hernán, «Te vomitaré de mi boca», *Te vomitaré de mi boca*, Buenos Aires : Libris, 2003, p. 7. Nous avons cité la seule édition existante de ce livre. Les références seront données à la suite de chaque citation, entre parenthèses, précédées de la mention *V*.
[60] Genette, Gérard, *Figures III, Op. cit.*, p. 90.
[61] Sur le nom choisi pour le personnage de Juan Rivera nous reviendrons dans la deuxième partie de cette étude consacrée à l'espace et le corps (*cf.* 4.3.2.1).

thèses de Piglia, les indices du plan de Rivera (l'histoire 2) sont presque imperceptibles jusqu'à la fin du conte, lorsque les deux histoires s'unissent. Ainsi, le lecteur est confronté en permanence à l'histoire 1, le récit à travers la voix de Nano. Le final révèle que derrière l'histoire à laquelle accède le lecteur s'organise un plan où l'initiation sexuelle et le personnage Juan Rivera se nouent *via* la lecture et l'écriture.

1.1.2 L'analepse

Au début de l'analepse, le personnage de Nano, « instance productive du discours narratif »[62], prend la parole dans le récit de manière collective, il construit un « nous » disposant d'une vision d'ensemble. « Nos pareció raro », déclare-t-il à propos de Juan Rivera lorsqu'il le voit arriver :

> [Juan Rivera] Empezó a caminar por la calle de tierra. En una mano traía la valija de cuero; en la otra el cigarrillo, que dibujaba rulos en el aire. Daba la sensación por la manera de pisar (segura, firme), que sabía adónde quería ir. Todo el barrio estaba sentado en las veredas. Hacía mucho calor. Esperábamos que la tormenta renovara el aire. Ignacio, Leo y yo jugábamos al fútbol en la vereda de casa, y habíamos estado toda la tarde tirando globos de agua y baldes. Por eso, lo que más nos pareció raro era la ropa que llevaba puesta. Hacía mucho que no veíamos pasar a alguien vestido así, de una manera distinta, desde que el hombre de la otra cuadra se jubiló del Banco Provincia, y no pasó más a las dos de la tarde, solo, arrastrando los zapatos, con las manos en los bolsillos del saco que compraba todos los años en *Ritmo* (*V*, p. 8, nous soulignons).

L'instance narrative opère en alternant la perception individuelle et celle de ce « nous » formé par les trois amis. Il y a une focalisation interne sur un point de vue qui inclut les deux autres comme s'ils n'étaient qu'un, un seul corps ; elle articule en même temps un narrateur de type intradiégétique-homodiégétique, car elle narre des épisodes auxquels il prend part tout en montrant l'acte de narrer.

Dans ce long mouvement du texte, l'histoire de ces personnages est narrée du mois de février, lorsqu'arrive Rivera, jusqu'à la nuit du dernier samedi de novembre, après le « *costillal* » (*V*, p. 7)[63]. La structure sociale du quartier et le commérage en tant que mode de circulation de l'information se voient confirmés à

---

[62] Genette, Gérard, *Figures III, Op. cit.,* p. 226.
[63] L'orthographe du mot *costillal* sera l'objet d'une reflexion dans la deuxième partie de cette these (*cf.* 4.4).

travers des portraits tant des personnages que des espaces. Nous choisirons quatre de ces portraits pour étudier cette analepse : le portrait de l'épicerie et du « séquito » ; le portrait de « lo de la Cholita » et des femmes ; le portrait du narrateur et le portrait de Juan Rivera.

Portrait de l'épicerie et du « séquito ». Le commérage, mode de circulation de l'information fréquent dans les communautés réduites, donne lieu à la répétition, figure rhétorique qui caractérise le style de Ronsino dans ce premier récit. La structure sociale du quartier et la circulation des commérages se déploient dans un espace précis indiqué par le narrateur : l'épicerie de Don Boldo et son *séquito*, le groupe de voisins qui s'y retrouvent pendant leurs courses pour discuter. C'est dans la conversation que se produit et se répand le commérage ; la répétition est caractéristique de cette forme discursive car elle sert à maintenir la cohérence des répliques tout au long du déroulement de la discussion. La répétition est alors liée à la temporalité en ce qu'elle représente le laps de temps durant lequel se déroulent les échanges. Les récurrences d'un terme sont une figuration de l'écoulement du temps, représenté spatialement par la première apparition d'un élément et les répétitions renvoyant à cette première apparition, tel que l'indique la grammaire textuelle[64].

Il y a deux thèmes principaux où se vérifie l'installation de l'espace de l'épicerie comme endroit où circule l'information sous la forme du commérage, ce qui donne également lieu à des portraits des personnages : l'arrivée de Rivera et la séparation du personnage de Cholita – propriétaire et administratrice de la maison-close locale – d'avec son partenaire, le policier Reyes. Dans l'exemple suivant, nous observons les commentaires du personnage Negra Díaz à propos de l'arrivée de Rivera, dans l'épicerie de Don Boldo, devant le *séquito* :

> La Negra contó, después, que lo que más le había llamado la atención del tipo, en ese momento, mientras él avanzaba por la calle de tierra, mientras las aletas de su nariz recta y afilada se inflaban y sentía, seguramente, la fuerza del calor y el olor de la tierra seca, había sido, contó la Negra, su físico y el misterio que traía en los ojos. Claro que la Negra Díaz no dijo *el misterio que traía en los ojos*; no era capaz de decir algo semejante mientras esperaba el kilo de papas que don Boldo le ponía, encorvado, en una bolsita sucia. Más bien, la

[64] Halliday, M.A.K. et Hasan, R., *Cohesion in English*, Longman : New York, 1976. Traduit par les soins de María Celia Brizuela et Daniel Labonia pour la chaire de Linguistique Générale de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Buenos Aires ; et Menendez, Salvio Martín, *¿Qué es una gramática textual?*, Buenos Aires : Littera Ediciones, 2006.

> Negra Díaz dijo: el tipo tiene una mirada de buey degollado. Y esto supone misterio. Que el tipo tenga la mirada de buey degollado (*V*, p. 8, nous soulignons).

Il nous intéresse de signaler deux aspects stylistiques dans ce fragment. Le premier concerne la formulation des phrases de Ronsino ; le deuxième, la façon qui est la sienne de convertir le narrateur en une instance consciente de son lien avec la langue. Autrement dit : d'un côté, la syntaxe des phrases, résultat de la répétition et, de l'autre, l'effort de reformulation de Nano.

S'agissant de la première question, la double apparition du « mientras » permet au lecteur du conte de se figurer la façon de marcher du personnage Juan Rivera. Le temps pendant lequel se déroule cette action se trouve contenu sémantiquement dans la conjonction temporelle « mientras » et surtout dans sa répétition. Si nous considérons la répétition en tant que figure poétique – une figure intrinsèque au principe constructif de la poésie – nous pouvons la classer comme une épanalepse[65], C'est–à-dire la répétition d'un élément de la phrase précédente à des fins emphatiques. L'insistance (quatre fois) selon laquelle c'est Negra Díaz qui dresse le premier portrait du personnage de Juan Rivera en est une manifestation.

Or, l'analyse grammaticale de la phrase révèle d'autres interprétations possibles de la répétition. La perspective informationnelle nous permet une autre lecture de l'accumulation et de l'ordre d'apparition de l'information d'un point de vue grammatical, pas seulement poétique, de façon à lancer des pistes pour saisir l'oralité recherchée par Ronsino dans sa *lengua erosionada*. Dans cette perspective,

---

[65] Lázaro Carreter considère l'épanalepse comme une répétition alors que pour Demetrio Estébanez Calderón ce type de répétition a pour but l'emphase, le renforcement d'une idée. Angelo Marchese et Joaquín Forradellas partagent cette idée et précisent que dans la rhétorique classique l'épanalepse fait partie de l'*iteratio*, « la repetición de un elemento de la frase en cualquier lugar del enunciado ». Helena Beristain considère également le but emphatique imprimé par la répétition sur l'élément repris et ajoute qu'en français ce terme est utilisé pour décrire l'emploi pléonasmique des pronoms dans certains phrases. L'anadiplose est une figure qui peut également nous servir pour analyser ce mouvement d'éléments. Dans cette figure le dernier élément d'une proposition est reprise à l'initiale de la proposition suivante (*cf.* Lázaro Carreter, Fernando, *Diccionario de términos filológicos,* Madrid : Gredos, [1968] 1990 ; Estébanez Calderón, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*, Madrid : Alianza editorial, 1996; Marchese, Angelo et Forradellas, Joaquín, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona : Ariel, 1994, p. 128 ; Beristain Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México: Porrúa, 1995).

il faut tenir compte de deux notions clés : le thème, « ce dont on parle », et le rhème, « ce que l'on dit du thème »[66].

La première proposition de l'extrait inclut une *construcción enfática de verbo copulativo* selon la grammaire espagnole, une phrase pseudo-clivée pour la grammaire française (signalée en jaune dans l'exemple)[67]. Si nous suivons la *Nueva gramática de la lengua española* pour l'analyser, nous trouvons un verbe principal, le premier « contó » avec son sujet « La Negra ». Ensuite, on voit un marqueur temporel « después » et une longue proposition subordonnée substantive (jusqu'au point) qui fonctionne comme complément d'objet direct du verbe principal « contó ». À l'intérieur de cette subordonnée, nous avons une *construcción copulativa enfática de relativo*. La copule « había sido » introduit ce qui avait attiré l'attention de Negra Díaz, « su físico y el misterio que traía en los ojos » qui peut s'interpréter comme focus ou *elemento focal*. La proposition relative précède la copule, une des possibilités qu'offre l'espagnol. Cette proposition commence par le relatif neutre « lo que » suivi de l'adverbe « más ». Cet adverbe est un adverbe focalisé qui met l'accent sur l'*elemento focal* pour indiquer et préciser ce qui avez attiré l'attention de Negra Díaz au moment de voir passer Juan Rivera. C'est une spécification fréquente dans les phrases pseudo-clivées. Par ailleurs, il existe une topicalisation – au sens d'une mise en relief d'un élément du thème – du segment « del tipo ». Cela peut se vérifier si nous déplaçons le syntagme pour neutraliser l'emphase. L'intérêt de cette remarque naît du caractère fréquemment oral de ces procédés d'emphase[68].

---

[66] Nous voudrions faire une remarque pour souligner une nuance entre les grammaires espagnole et française. Pour cette réflexion grammaticale, nous utilisons la *Nueva gramática de la lengua española* et la *Grammaire méthodique du français*. Les notions de thème et rhème sont également présentes dans chacune des références linguistiques. En français, nous avons des équivalents : thème et rhème/prédicat ou topique et focus/commentaire. En revanche, la grammaire espagnole considère que le topique et le focus constituent des segments détachés du thème et du rhème respectivement, plus fréquents en langue orale qu'en langue écrite. Ils emphatisent une certaine information à l'intérieur du thème et du rhème et sont marqués par une intonation particulière.

[67] *Nueva gramática de la lengua española* de la Real Academia Española, Madrid : Espasa libros, 2009, p. 3020-3034 et *Grammaire méthodique du français*, Paris : Presses Universitaires de France, 1994, p. 604-608.

[68] Le déplacement des structures est un procédé classique pour constater les relations syntaxiques. Dans ce cas, nous pourrions dire : « Lo que más le había llamado la atención […] había sido el físico y el misterio que traía en los ojos el tipo » ou « Del tipo le habían llamado la atención su físico y el misterio que traía en sus ojos ». On constate dans le premier cas que le topique se réduit à « lo que más le había llamado la atención » alors que dans le deuxième exemple le syntagme « Del tipo » est le topique car il est détaché de la proposition dans une position syntaxique légèrement périphérique

La séparation entre l'élément focal et le topique densifie la narration en ralentissant le dénouement de l'intrigue crée par l'emphase. Ce ralentissement est mis en place à partir précisément des phrases temporelles que nous avons soulignées au début du commentaire : « En ese momento… », « mientras » et encore « mientras ». Nous parlons de « densification » parce que nous trouvons, d'un côté, une sorte de reproduction dans l'écriture de l'expérience temporelle et, de l'autre, une reproduction écrite du rythme oral de la conversation. En même temps, il convient de remarquer la répétition de l'énonciation de Negra Díaz (« La Negra contó… » et « contó la Negra », soulignés dans la citation). La première occurrence en tête de la proposition contient le verbe principal, mais la deuxième fonctionne comme une incise parenthétique qui insiste davantage sur le contexte de l'épicerie : c'est Negra Díaz qui « contó », un verbe en l'occurrence propre au discours du commérage. Cet accent mis sur la situation d'énonciation est renforcé par la nature métalinguistique des constructions *copulativas enfáticas* en espagnol (*cf. Nueva gramática de la lengua española*, p. 3026) et participe au portrait de l'endroit, « la despensa de Don Boldo », et à celui du « séquito ».

Finalement, c'est le caractère oral des topiques comme « del tipo » qui nous permet d'affirmer que l'ordre de cette phrase est une tentative d'écriture de l'oralité et donc de la *lengua erosionada* que Ronsino se propose de mettre au centre de sa poétique. Cette analyse cherche à montrer, à travers la grammaire, le travail effectué par Hernán Ronsino pour écrire l'oralité. Une approche passant par la fonction informationnelle met en évidence l'importance de l'ordre dans la présentation de l'information et confère une interprétation syntaxique à la répétition caractérisée poétiquement comme épanalepse. Si cette figure consiste en une répétition qui cherche à renforcer une idée se nuançant et se précisant dans le devenir de ses réapparitions, l'analyse grammaticale qui s'occupe de la construction syntaxique de cette information suit cette figure en révélant les effets générés par la présence de cette information dans la syntaxe et rend compte de la récupération de l'oralité par l'écriture.

Dans l'exemple précédent, nous observons également le deuxième aspect, celui d'un intérêt chez le narrateur pour la façon de s'exprimer. En se référant au

---

et constitue ce sur quoi la phrase dit quelque chose. Ce type de syntagme est plus fréquent dans la langue parlée que dans la langue écrite.

discours de Negra Díaz, Nano modifie l'expression avec laquelle ce personnage fait référence au regard de Juan Rivera et, de plus, explique cette modification. Il traduit l'expression « mirada de buey degollado » par « el misterio que traía en sus ojos ». Nous vérifions une traduction du registre utilisé dans l'épicerie de Don Boldo et sa justification, car la phrase que le narrateur a choisie pour raconter la scène était hors des possibilités expressives de Negra Díaz. Non seulement nous y trouvons une intention de reformulation de la part du narrateur, mais aussi une intervention d'écriture de la part de Ronsino. L'expression populaire en langue espagnole est « ojos de carnero degollado »[69]. Pourtant, Negra Díaz utilise « mirada » à la place d'« ojos » et « buey » à la place de « carnero ». « Mirada », plus abstrait, témoigne d'une sensibilité fine dans la perception de l'abstraction mais surtout dans son expression. Cette intervention de Ronsino sur l'expression populaire à travers le discours de Negra Díaz est à nouveau manipulée par le narrateur qui traduira en gardant l'abstraction de « mirada » dans le « misterio » et en incluant le mot « ojos » propre à l'expression populaire. Il y a sans doute une individuation de la part du narrateur à l'égard de cette langue du quartier qu'il traduit et reformule. Autrement dit, une mise en évidence du procédé. Nano veut raconter ce qui se passe à sa manière, en l'interprétant, ce qui le transforme en *contador*, en narrateur[70]. Il ne se contente pas de le faire, puisqu'il l'explique également au lecteur par le biais de la justification, renforçant ainsi le caractère intradiégétique de ce récit tout en commençant à se détacher de la voix narrative du « nosotros » du début.

---

[69] La Real Academia Española signale l'expression « ojos de carnero degollado » pour signifier des yeux exprimant la tristesse. Le *Diccionario del uso del español María Moliner* attribue à l'expression « ojos de carnero [degollado] » le même sens que la RAE et ajoute une variation exprimant la même chose, « ojos de cordero [degollado] ». Le dictionnaire d'*Americanismos* de la Real Academia ne donne pas d'autres sens à ces expressions, en revanche le *Diccionario del español de Argentina* indique qu'en Argentine « ojos de carnero degollado » signifie aussi « ojos que sobresalen de las órbitas más de lo normal ».

[70] Dans un récent jeu des mots, Ronsino déclare lors d'un entretien qu'en arrivant à Buenos Aires à 18 ans il avait commencé des études pour devenir *contador público* mais qu'il a mal interprété le sens du syntagme *contador público* et il est donc devenu écrivain. Rappelons qu'en espagnol le mot *contador*, dérivé du latin *computator, oris*, veut dire « que cuenta », « novelero, hablador » mais aussi comptable. (*cf.* «Hernán Ronsino: la literatura más que contar una historia es buscar una poética obsesivamente», entretien paru le 1 avril 2017 dans la rubrique *Cultura* du site de l'agence de presse argentine *Télam*, concernant la parution du livre de Ronsino *Notas de campo*, [En ligne: http://2016dev.telam.com.ar/notas/201704/184395-hernan-ronsino-libro-notas-de-campo.html] Consulté le 5 avril 2017).

Immédiatement, le narrateur continue : « Que un tipo tenga la mirada de un buey degollado » (*V*, p. 8). Nous détectons ici ce que nous appellerons un début de phrase *in media verba*. La phrase commence avec le pronom subordonnant « que », dans ce cas sans fonction syntactique propre dans la clausule subordonnée puisqu'il s'agit d'une proposition substantive et que le rôle du « que » est de la subordonner au verbe « supone », présent dans la phrase précédente et omis dans celle que nous commentons, dont cette proposition subordonnée substantive est le sujet. Le lien sémantique entre cette proposition et la phrase précédente se vérifie à travers le pronom « esto ». Ce pronom reprend anaphoriquement ce qui a été dit auparavant (« el tipo tiene una mirada de buey degollado ») et anticipe cataphoriquement ce qui vient ensuite dans la proposition subordonnée substantive qui commence *in media verba*, où nous trouvons la même information. Le pronom régule ainsi la répétition, qui passe à travers lui, et le retour de l'information rhématique qui insiste et devient thématique à force de se répéter par épanalepse[71].

Le fait que l'arrivée de quelqu'un se transforme rapidement en nouvelle rend compte d'un espace toujours formé par les mêmes personnages. Un endroit où la circulation de figures est réduite, fonctionnant selon les informations de l'*elenco estable*, qui se voit interrompu par l'arrivée d'un étranger devenu objet d'observation, voilà qui constitue un *incipit* archétypique de la narration : « Su llegada rápidamente ocupó el lugar más importante entre los temas tratados en la despensa de Don Boldo. Relegando de esta manera el asunto del embarazo de la chica de la mercería. » (*V*, p. 9). Les Farías, les Borbonese, la maison de Cholita Alvarez, l'épicerie de Don Boldo, les Alvarez, les Fuentes, la prostituée Gladiolo Santonuchi font partie du cadre introduit par le narrateur dans l'analepse qui confère à cet univers une connotation de passé, de tradition. Les échos du roman *Los adioses* de Juan Carlos Onetti se laissent entendre. Dans ce texte une épicerie dans un village provincial est également le centre émanateur de la narration qui se voit boulversé par l'arrivée d'un étranger[72]. Cet aspect de vie provinciale est renforcé par cet *incipit* archétypique de la narration.

---

[71] Nous voyons ce pronom comme une sorte de valve régulatrice de la répétition ou comme un goulot d'entonnoir.
[72] *Cf.* Onetti, Juan Carlos, *Los adioses*, Barcelona : Grijalbo-Mondadori, 1995.

Dans ce tableau, la séparation du personnage de Cholita d'avec son partenaire, le policier Reyes, mérite également un commentaire stylistique. L'arrivée surprise de Rivera est insérée de manière centripète dans la logique du récit que cette communauté fait d'elle-même : « Algunos arriesgaban que el tipo era el nuevo macho de la Cholita. Que la Cholita, una vez separada del policía Reyes, se había juntado con éste. » (*V,* p. 9, nous soulignons). Quelqu'un de nouveau doit forcément intégrer le système de relations existant et, face à la séparation de Cholita et Reyes, Rivera est soupçonné d'avoir un lien amoureux avec celle-ci. De nouveau apparaît une phrase *in medias verba* qui ajoute une information sur Cholita (soulignée dans la citation), transformant l'élément rhématique de la phrase précédente, « Cholita », en sujet.

La narration de cet épisode constitue un autre exemple de ce style articulé par répétition. Deux exemples, séparés d'une page, le démontrent.

> El policía Reyes era un parásito que se rascaba las bolas en la puerta de la casa de la Cholita, los días de franco, mientras tomaba vino, y amenazaba a los chicos con una pistola automática, o le decía groserías a las nenas. Pero la verdad era que nadie los había visto juntos a la Cholita y al tipo. (*V*, p. 9)

> Después, nunca más se lo vio a Reyes parado en la puerta de la casa de la Cholita, en sus días de franco, mientras tomaba vino y amenazaba, para divertirse, con una pistola automática, a los chicos de Fuentes, los de la otra cuadra, que salían corriendo; o le decía, Reyes, melosamente, piropos turbios a las hermanitas Lopriego, que no tendrían más de ocho años (*V*, p. 10).

La répétition ajoute, d'un exemple à l'autre, une information qui vient préciser ce qui a été dit auparavant et densifie la figure de Reyes. Ainsi, « para divertirse » montre le plaisir éprouvé par ce personnage tandis qu'il menaçait les enfants. Au constituant « a los chicos » s'ajoute un groupe prépositionnel pour les identifier qui rappelle le nom d'une des familles du quartier, « de Fuentes ». L'absence d'article (los chicos de los Fuentes) fait réapparaître le langage oral et populaire, à moins que le nom « Fuentes » ne fasse référence au père de famille. Ensuite, deux informations continuent d'encadrer la scène : « los de la otra cuadra », pour indiquer d'où viennent les « chicos de Fuentes », et « que salían corriendo ». Le terme « groserías » est remplacé par une périphrase, « piropos turbios », et « las nenas » par « las hermanitas Lopriego, que no tendrían más de ocho años ». Ces changements accentuent la perversion du personnage car ils soulignent que les commentaires étaient d'ordre sexuel et que « las nenas »

étaient effectivement des enfants et pas seulement des femmes très jeunes, acception possible dans un registre populaire, voire vulgaire, du mot « nena » en espagnol. Dans ces exemples, nous constatons de nouveau chez le narrateur, comme lorsqu'il traduisait précédemment les paroles du personnage Negra Díaz, une intention de reformuler l'expression *via* la répétition. Finalement, la répétition du sujet de la phrase, « Reyes », fonctionne comme une sorte d'incise parenthétique, comme c'était déjà le cas dans « contó la Negra ».

Portrait de « lo de la Cholita » et des femmes. La séparation de Cholita et Reyes sert à avoir un aperçu plus large de la « cuadra » où habitent Nano, ses amis et les voisins. La police débarque une première fois dans le quartier, attirée par une dispute violente dans le couple, et revient quelques jours plus tard. Cholita soupçonne Reyes d'avoir fait venir les policiers : « *ese hijo de puta me los mandó* » (*V*, p. 11). Cela permet de montrer la condition de maison close de « lo de la Cholita » :

> Para nosotros la casa de la Cholita era un misterio. Cuando alguno de nosotros pasaba por delante de la casa de la Cholita, y veía la puerta abierta, detrás un pasillo largo, una bicicleta apoyada en la pared; en el fondo una puerta de chapa sin pintar, una ventanita rota, y una maceta con un malvón seco: sentía, cualquiera de nosotros, inevitablemente, un cosquilleo general: eso era lo prohibido. Si existía el infierno, en nuestra realidad, el infierno (según nos decían) era ese pasillo, la puerta de chapa sin pintar, la ventanita rota, la maceta con el malvón seco.
>
> […]
>
> Nuestras fantasías se fabricaban con el rumor de una risa, que venía de atrás de la puerta de chapa sin pintar y llegaba entrecortado a la vereda […] (*V*, p. 11, nous soulignons).

Il convient de remarquer à nouveau la présence de la répétition (soulignée dans la citation). Les premiers deux points fonctionnent comme une charnière à partir de laquelle on commence à trouver les occurrences de termes associés à ce lieu. Cette maison sera dans un premier temps observée de l'extérieur : « Desde la casa de Leo (que está a cuatro casas de la mía, y es, la casa de Leo, además de la más humilde, la más cercana a lo de la Cholita) veíamos la luz macabra, una lumbre saliendo de aquel pasillo.» (*V*, p.11, nous soulignons). Tant la topicalisation de « la casa de Leo » que les répétitions signalées dans l'exemple précédent nous autorisent à affirmer d'ores et déjà que le recours à la répétition est un pilier de ce style, un procédé lié à l'introduction de nouvelles informations.

La maison close de Cholita sert d'introduction à la description de l'univers féminin. Juste après, Nano fera le portrait de ses sœurs et de sa mère, qui s'opposent aux femmes qui travaillent chez Cholita (les prostituées) et à celles susceptibles d'être aimées par les hommes :

> Yo iba presenciando de qué manera, ellas [ses sœurs], se iban volviendo cada día más matronas: cómo cada día se enganchaban, apasionadamente, en las conversaciones sobre el incierto destino de Martín Gramuglio, el galán de la telenovela de las cuatro de la tarde […] Y ningún hombre les daba pelota (*V*, p. 12).

En opposition à ses sœurs qui, selon Nano, ne deviendront « maestras jardineras » que pour occuper le temps, la mère de Nano travaille obligée par les circonstances : « lo que sucedió con papá. » (*V*, p. 12), « Mamá trabajaba en el Correo » (*V*, p. 12). Cette référence glisse une information quant à l'absence du père et présente Nano comme le seul homme chez lui. Le narrateur remarque aussi la manière dont sa mère se réfère à ses sœurs : « Fue a buscar a las chicas, así las llamaba. Las chicas eran mis hermanas. Sufrirán por ser las chicas y no Gabriela y Marcela. » (*V*, p. 13). Unies, non individualisées, les sœurs de Nano sont un miroir reflétant la situation de Nano et de ses amis dans un premier temps. Son individuation se fonde tant sur l'accès à l'expérience sexuelle que sur la formation de la voix narrative.

Portrait du narrateur. Certains détails nous permettent de classer ce narrateur comme homodiégetique-intradiégetique. Nous avons déjà montré la condition homodiégétique du personnage de Nano qui prend en charge la narration de ce conte tout au long de son déroulement. Nous avons également signalé le glissement individualisant qui traverse sa voix depuis le début. Il commence avec une alternance entre le « nous » et le « je » ; un « je » qui finira par se profiler après l'initiation sexuelle des autres et la prise de conscience de Nano de vouloir s'approcher de l'amour avec Paula.

Rappelons que Genette développe une observation analytique à propos de l'emploi de la première personne et la classification des narrateurs à partir de la personne de la conjugaison verbale :

> La présence de verbes à la première personne dans un texte narratif peut donc renvoyer à deux situations très différentes, que la grammaire confond mais que l'analyse narrative doit distinguer : la désignation du narrateur en tant que

> tel par lui-même, comme lorsque Virgile écrit «Arma virumque *cano*…», et l'identité de personne entre le narrateur et l'un des personnages de l'histoire, comme lorsque Crusoe écrit : «En 1632, *je* naquis à York…» Le terme «récit à la première personne» ne se réfère, bien évidemment, qu'à la seconde de ces situations, et cette dissymétrie conforme son impropriété. En tant que le narrateur peut à tout instant intervenir *comme tel* dans le récit, toute narration est, par définition, virtuellement faite à la première personne (fût-ce au pluriel académique, comme lorsque Stendhal écrit : «*Nous avouerons* que…*nous avons* commencé l'histoire de notre héros…»). La vraie question est de savoir si le narrateur a ou non l'occasion d'employer la première personne pour désigner l*'un de ses personnages*. On distinguera donc ici deux types de récits : l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte (exemple Homère dans l'*Iliade*, ou Flaubert dans l'*Éducation sentimentale*), l'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte (exemple : *Gil Blas*, ou *Wuthering Heights*). Je nomme le premier type, pour des raisons évidentes *hétérodiégétique*, et le second, *homodiégétique*[73].

Genette précise que, tandis que l'absence est absolue, la présence du narrateur peut être graduée, le narrateur autodiégétique étant celui dont la présence est la plus forte car l'histoire est la sienne. Nano serait par conséquent un narrateur autodiégétique. Nous aimerions, cependant, à partir de cette nomenclature penser ce texte comme un espace à zones. Dans certaines zones du texte, le narrateur fonctionne plus « autodiégétiquement » que dans d'autres, où il s'avère davantage homodiégétique. La voix de Nano raconte plusieurs épisodes dont il n'est pas le protagoniste, tel que l'histoire de Cholita et Reyes, mais qui sont fondamentaux pour le conte et surtout pour l'interprétation du livre en tant qu' « ur-univers ». Car la présence de ces épisodes dessine la société-décor à l'origine de cette *lengua erosionada*, objet poétique de l'auteur. Ricardo Piglia, à propos de la narration, dira que nous nous narrons tous, que nous nous trouvons tous très souvent en situation de narrer et que nous savons donc très bien ce qu'est un bon récit, c'est-à-dire un récit qui n'intéresse pas seulement celui qui le raconte mais également celui qui le reçoit. Il prend comme exemple le récit des rêves et la difficulté pour le narrateur-rêveur de conférer à l'histoire la valeur qu'elle comporte pour lui-même :

> …«soñé con la casa de mi infancia», eso tiene para el narrador una significación extraordinaria, porque uno recuerda muy bien lo que era esa casa de la infancia; pero hay que saber transmitir ese sentimiento. Entonces, un

[73] Genette, Gérard, *Figures III*, *Op. Cit*, p. 252.

> buen narrador no solamente es el que tiene la experiencia-, sino también aquel que es capaz de transmitir a otro esa emoción[74].

L'expérience et sa transmission ne sont pas nécessairement associées, selon Piglia. S'agissant de Ronsino, c'est dans la construction du narrateur que se joue la transmission de l'expérience du *pueblo de provincia*. La création du narrateur révèle son lien avec la langue : d'un côté, il veut récupérer la *lengua orillera* ; de l'autre, il veut la forger à sa façon, la reformuler. C'est dans cette tension que se crée la voix propre du narrateur mais que s'inscrit également la marque de l'écrivain.

La condition intradiégétique est moins évidente ; en même temps, elle peut être une conséquence du processus de différenciation. Après s'être référé à la situation de ses sœurs, Nano reprend son récit : « Quería decir que esa noche, a fines de febrero, surgió la idea » (*V*, p. 13). C'est un narrateur qui raconte au second degré ; avec ce « Quería decir », il installe dans l'énoncé son acte d'énonciation. « La idea » proposée par Ignacio : faire une visite à la maison close avec ses amis. Leo s'en fait l'écho et accepte, en revanche Nano reste à l'écart.

Quelques remarques sur le registre linguistique du narrateur : dans sa façon de discourir, nous voyons un effort de la part Ronsino pour récupérer certaines expressions provenant d'une langue orale et populaire : « zamparse el vaso », « a los tumbos » (*V*, p. 7), « tranco », « era el nuevo macho » (*V*, p. 9), « ponerla de una vez » (*V*, p. 13), « bacán », « Él ya había cogido » (*V*, p. 26). À l'exception de la dernière, les autres appartiennent à un idiolecte générationnel qui ne correspond pas complètement à un garçon qui a treize ans en 1983 dans un village de la pampa[75]. Ce sont des expressions plus proches du parler adulte de cette époque-là. Ce qui veut dire que le narrateur reproduit des tournures entendues. Nano traduit ce qu'il entend tout en choisissant les expressions qu'il va utiliser. Par ce geste de traduction-reformulation, il se donne de grands airs de narrateur.

---

[74] Piglia, Ricardo, « Modos de narrar », *La forma inicial. Conversaciones en Princeton*, Buenos Aires : Eterna Cadencia, 2015, p. 45.

[75] Nous sommes consciente de la difficulté entraînée par cette affirmation qui est très difficile à démonstrer. Nous la gardons car nous trouvons que ce point lié au rapport entre littérature et espace réprésentent une ouverture posible pour cette recherche.

Tandis qu'Ignacio et Leo mènent à bien leur projet, Nano s'approche de Paula et découvre le corps désiré : « Cuando Paula se desprendió de mi cuerpo, el día del baile, supe, también, lo que era el vacío. Tenía un vacío entre los brazos. Y empecé a extrañar a papá, y lloré, lloré mucho. » (*V*, p. 14). Finalement, il reçoit un jour la visite de Leo qui va lui raconter son expérience. Leo constitue le premier « revenant » chez Hernán Ronsino.

> Se sentó en el borde de la cama y me dijo, con una alegría secreta: «la pusimos». Se entiende que para mí, ellos, ahora, eran distintos. Se habían atrevido a internarse en el misterio. En lo prohibido. […] «¿Con la Cholita?», pregunté con cara de asco. «No, con una negrita, la Claudia, que tiene unas tetas así», exageró Leo. […] «[…] No sabés, Nano, lo que es: la mina se desvistió, pero qué te voy a contar, eso se tiene que vivir, no es como una película que se ve en el Metropol y después se la contás a alguien», dijo Leo, sorprendiéndome. Leo no es de decir esas cosas. Leo no es de tener esas ocurrencias. […] «Ah, me olvidaba, lo vimos al tipo. Duerme en la piecita del fondo. Dicen que es más raro. No habla con nadie… Dále, Nano, animáte, son siete vueltos del pan: no sabés las cosas que hace la Claudia, te refriega las tetas por la cara» (*V*, p. 15, nous soulignons)[76].

Pour la première fois, le narrateur est surpris par la façon de s'exprimer de quelqu'un et reste impassible sans tenter une reformulation, car il n'a pas l'expérience qui lui permette de raconter cela. Il y a finalement quelque chose que lui, le narrateur, ne peut pas narrer, quelque chose qui résiste et finit par modeler ce narrateur autodiégétique et le faire se démarquer du « nous » initial constitué par les trois amis. Même si l'expérience n'est pas garante d'une bonne transmission, l'inexpérience, quant à elle, garantit le silence, semble dire la scène. Pourtant, l'expérience de lecture de Ronsino se laisse entrevoir, inscrite dans la prose : « Otros, ellos, antes, podían, mojaban […] »[77]. On peut sentir ce rythme, marqué par la virgule et l'ordre sujet-temps-verbe à l'imparfait, dans la phrase d'Hernán Ronsino soulignée dans la citation. Ce son léger et intermittent de la phrase de Juan José Saer est suivi de la référence à Juan Rivera (« lo vimos al tipo », dit Leo). Ce nom que nous étudierons de manière détaillée dans la deuxième partie de la thèse (*cf.* 4.3.2.1) est une condensation des différents éléments rappelant l'œuvre de Saer

---

[76] Cette phrase attire notre attention. « Dicen que es más raro » est normalement une comparaison. Mais ici, il manque le deuxième terme de la comparaison, on pourrait se demander « ¿Más raro que quién ? ». Cette deuxième partie n'existant pas, la phrase s'avère fautive et rend compte d'autre chose que du fait du comparer. Cette phrase récupère une prononciation emphatique, celle dont la *pauta entonativa* accentue le premier « a » de « raro », le marquant pour indiquer que cet homme était très bizarre, « muy raro » plutôt que « más raro ».

[77] Saer, Juan José, « La mayor », *Cuentos completos*, Barcelona : El Aleph editores, 2012, 183-211.

et d'une certaine tradition littéraire : Juan L. Ortiz, Juan Carlos Onetti, Rodolfo Walsh, entre autres.

Trois niveaux sont condensés dans ce geste : l'histoire, le récit et le style. Dans l'histoire, le personnage de Nano se sépare définitivement de ses amis ; le narrateur du récit définit ses limites autodiégétiques et Ronsino construit un style à la Saer sans être Saer : être *et* ne pas être, telle est la question dans ce cas-là. D'autres peuvent accéder à la sexualité chez Cholita, mais Nano préfère que cette expérience se construise à travers un lien sentimental, sans savoir encore comment y parvenir. À ce moment-là, son père lui manque, le vide est aussi l'absence du père. « Ellos, antes, podían » mais Nano, au présent, ne peut pas[78]. « Ellos, ahora, eran distintos », et lui ? Comment être *et* ne pas être ? Comment écrire cette langue érodée en la transformant en littérature à partir d'une langue littéraire apprise dans la lecture ? Quelle est la position à prendre ?

Pour compléter notre réflexion sur le narrateur, nous ajouterons un dernier exemple où se vérifie sa condition intradiégétique : « pero lo que sucedió con Paula es una historia que luego contaré. » (*V*, p.16). Le verbe « contaré » expose l'acte de narrer et la conscience du narreteur à cet égard. La narration au second degré anticipe un épisode de l'histoire et met en évidence un certain sens de l'organisation temporelle de cette voix narrative qui diffère cet évènement.

Ce portrait du narrateur a servi à révéler le rôle joué par le style dans la démarcation de cette voix responsable du premier récit publié de Ronsino. L'initiation sexuelle dépend de cette démarcation qui provoque la narration et la position. Ce double début, inscrit dans le conte, reformule l'articulation des histoires 1 et 2, comme nous le verrons.

Portrait de Juan Rivera. L'attention du conte se tourne vers le personnage de Rivera. Une nuit, les trois amis s'échappent de chez eux et se retrouvent par hasard en face du bar d'Anton, où Juan Rivera déclame un poème. C'est la première fois qu'ils entendent son nom : une image reste associée à ce nom et au poème.

---

[78] *Ibid.,* p.183. Ce « ellos » a un sens très précis dans la citation de Saer, ce sont les écrivains à la Proust. Ici ce sont les amis qui ont osé traverser le seuil de la seualité et changer d'âge. Les échos syntaxiques entre les phrases relient une fois de plus l'accès à la sexualité avec la narrtion comme nous le verrons à la fin de cette thèse.

> Me gustó que alguien se llamara así, y además que fuera el tipo, un puro misterio. Cada vez que repetía el nombre, se me venía a la cabeza la imagen de un río: un muelle, un barco chiquito amarrado al muelle, hamacándose; un hombre sentado en el borde del muelle, pescando, y dejando escapar el humo del cigarrillo; y el sol, siempre a punto de esconderse, quebrado por el río, como un disco roto, centelleante.
>
> Juan Rivera era para mí un eterno atardecer (*V*, p. 17).

Ronsino, lors d'entretiens, évoque à plusieurs reprises certaines images qui sont à l'origine de ses narrations sans en faire partie. Une image rappelant une intonation de la langue, une « entrada en lengua », qui ne fait pas partie des histoires mais déclenche l'écriture des romans[79]. En revanche dans ce premier conte l'image est présente en tant qu'évocation produite par le nom du personnage. Ce nom incarne plusieurs traditions de lecture et, par delà l'image poétique, éveille chez le narrateur un syntagme allitéré, « eterno atardecer ». Première ébauche dans les textes de Ronsino d'une articulation poétique qui pourrait se rapprocher d'un vers –nous y reviendrons dans la dexième partie de cette thèse (*cf.* 4.3.2).

Nous avons déjà mentionné le caractère bohème de Juan Rivera et la curiosité qu'il suscite. Nano présente des épisodes qui nuancent la fascination initiale. Suite à la scène où il apprend son nom, il retrace une bagarre entre Rivera et le policier Reyes survenue au mois d'avril 1983. Le style répétitif insiste : « Comencé a escuchar una queja. Se metía, esa queja, por la claraboya del baño que está mal cerrada. La queja pasó a ser después una voz enojada, y otra que le contestaba. » (*V*, p. 18, nous soulignons). Les occurrences du mot « queja » ratifient la thématisation du rhème. Si dans la première phrase « queja » est une information du rhème, dans la deuxième le mot s'intègre au thème et se topicalise par sa position démarquée. Non seulement « queja » commence à s'intégrer au thème mais il met également en évidence une intonation par la place détachée qu'il occupe. Finalement, ce mot prend la place du thème dans un ordre non marqué, comme sujet de la dernière phrase.

Le narrateur signale qu'à cette occasion, Rivera « no tenía perfume a puerto, sino a mujer perdida » (*V*, p. 18). À ce moment du conte et à la lumière de cette considération morale, il apparaît clairement que le personnage de Nano est déchiré

[79] Nous prenons cette expression de l'écrivaine et critique littéraire Sylvia Molloy, forgée lors du colloque « Le fleuve et la ville » tenu à Paris entre le 2 et le 5 mars 2017.

entre la sexualité patriarcale qu'on lui impose et celle à laquelle il aspire[80]. Cette idée est renforcée par l'usage des parenthèses grâce auxquelles le narrateur introduit ses impressions lors de la rixe entre Reyes et Rivera : « (también perdió la pistola, ahora oculta entre las flores del cantero) » et « (el estruendo me conmovió) » (*V*, p. 19). Ces parenthèses mettent à distance la perception de Nano de la scène où Rivera est humilié par Reyes. Ses sensations se démarquent du texte par ces signes orthographiques. Cette distance est une métaphore de celle que Nano essaie de mettre entre sa propre expérience et celle, violente, qu'exige son milieu.

Entre mai et juin, d'autres épisodes concernant Rivera se déroulent. Tout d'abord :

> Venía borracho, dicen. Venía torcido. El Flecha Borbonese lo vio venir por la avenida Güemes, pegado a las paredes. De a ratos se detenía. Primero descubrió un bulto, el Flecha Borbonese, un bulto que caminaba lento, pegado a las paredes y que de a ratos se detenía. Por eso le llamó la atención al Flecha, que esperaba el colectivo de la fábrica refugiándose en el bar. A la altura de la *Seven Up*, el bulto, que después el Flecha descubrió era Rivera, se quebró, se puso a vomitar. […] El Flecha Borbenese contó después que Rivera mordía la palabra *mierda*, que parecía querer meter toda la bronca del mundo en esa palabra. Claro que el Flecha no lo dijo así, pero la idea era ésa (*V*, p. 20, nous soulignons).

Dans la première ligne, trois apparitions du verbe « venir » initient les répétitions. La réitération du nom de « Flecha Borbonese » suit le schéma de la réapparition de « queja » mais passe d'une position dans le thème (sujet de la troisième phrase) à une topicalisation qui l'éloigne de cette position initiale sans l'installer complètement dans le rhème. La troisième ligne contient une reformulation de l'information apportée par le fragment, tissée par la syntaxe nécessaire (soulignée dans la citation), avec l'ajout « que caminaba lento ». Remarquons encore la traduction que fait Nano des propos de Flecha Borbonese ; le lecteur, cette fois, ne connaît pas la première version.

Ensuite, Juan Rivera retrouve une femme mystérieuse appartenant à son passé alors que débute l'installation des égouts dans le quartier ; cet évènement anticipe la

---

[80] Nous qualifions cette sexualité de patriarcale car elle est associée à la prostitution, à l'obligation d'une initiation précoce promue par le cercle masculin entourant le personnage, au classement des femmes selon leur possibilité de réussite dans la séduction des hommes (tel que Nano le fait avec ses sœurs et sa mère) et à l'idéalisation du corps de Paula, comme nous le verrons. Bien que nous aimerions approfondir la réflexion sur le genre dans ce récit et dans le travail de Ronsino en général car cela s'y prête, ce n'est pas le but de notre étude.

fin de l'analepse puisque celle-ci coïncidera avec les célébrations données à l'occasion de l'achèvement du chantier.

Ces travaux rappellent la citation de l'Apocalypse qui ouvre le conte car on y trouve l'association entre les égouts et les prostituées dans la voix de Juan Rivera.

Fin de l'analepse. L'histoire de Paula que Nano avait laissée en suspens s'empare de la page :

> Paula estaba cantando ahora como Grey Mondari. Cantaba como Grey Mondari y con el lunar junto a la boca que se acababa de pintar. Paula era Grey Mondari y afuera la tormenta nos hacía más irreales, o al menos, en el recuerdo. Llovía pero no se hacía barro, porque estábamos sobre el asfalto. Pensaba, entonces, un poco en *mi* calle, en mi cuadra, que queda *cruzando* la avenida Güemes. Imaginaba el pantano. Y la maldición, por tanta agua caída, que se iba gestando en el séquito de don Boldo. (A la hora de la siesta y por las noches, en verano, cuando la despensa de don Boldo estaba cerrada, las personas que se juntaban en la casa de los Farías eran las mismas que formaban parte del séquito de don Boldo). Esa tarde de lluvia en la que Paula cantaba, porque Paula era Grey Mondari, y sus padres habían salido (*se fueron al centro*), yo la miraba cada vez más atrevido, pero también cada vez más consciente de mis limitaciones. Y Paula, vestida con un vestido rojo, bien apretado, era una mujer, tenía atributos de mujer, era Grey Mondari y seducía. Paula caminaba sobre los zapatos de tacos altos. Paula tenía medias negras *caladas*, así las llamaban mis hermanas, que no eran como Paula, porque mis hermanas nunca fueron ni podrán ser Grey Mondari. La canción no la recuerdo. Recuerdo sus pasos turbados, incorrectos, porque Paula no sabía aún caminar sobre tacos altos, y de pronto, cuando intentó darse vuelta y saludar, porque supuestamente el tema que no recuerdo había terminado, Paula, que era Grey Mondari, se desplomó encima mío. La tenía de vuelta entre los brazos, ahora hecha una mujer. Volví a saciar, sin darme cuenta, esa necesidad física, el vacío que antes me había dejado entre los brazos. No había más que besarla. Grey Mondari. Me salían unos versos, sin saber de dónde los sacaba. Le murmuraba versos mientras afuera llovía y no se hacía barro, porque había asfalto. Y cuando pensaba que detrás de la avenida había un pantano: aparecían las caras de las señoras del séquito, las caras de mis hermanas, imaginaba el pasillo de la Cholita Álvarez, la piecita del fondo donde el tipo, que se llamaba Juan Rivera, estaba tirado jugando al dominó, solo, sobre su cama. Y entonces me daban ganas de congelar el tiempo, y me daban ganas de ser parte de la casa de Paula, con ese perfume intenso y lindo. De tenerla, por ejemplo, para siempre, a Paula entre los brazos, vestida como Grey Mondari. Ella, ahora, se removía entre mi cuerpo. Me miraba y me tocaba la cara. Deslizaba sus manos por el aire. Yo le volvía a decir unos versos que me brotaban sin saber de dónde. Y ella acomodaba la cabeza para recibir mis labios en sus labios. No había nada que impidiera, hasta el momento, que yo no la pudiera besar, que yo no me pudiera entregar por fin a Paula que era Grey Mondari. Pero no hubo beso porque sus padres entraron. Sus padres (*que se fueron al centro*) entraron a la casa, y empezaron a pelear, o siguieron peleando, porque venían gritando desde la calle, y entonces Paula se enojó y salió corriendo hacia su pieza (*V*, p. 22-23).

Dans cet extrait, le prénom Paula se répète quatorze fois et il y a dix identifications entre Paula et Grey Mondari. La référence aux parents de Paula apparaît au début et revient à la fin en donnant au fragment la forme d'une unité fermée. La phrase « Volví a saciar, sin darme cuenta, esa necesidad física, el vacío que antes me había dejado entre los brazos » fonctionne comme une charnière qui divise le texte. À partir de cette phrase, on constate un retour des éléments de la première partie de la citation et du récit en général (le « séquito », les sœurs, la maison close de Cholita, Juan Rivera). À ce moment du conte, tout ce qui a été significatif jusqu'alors se cristallise, s'agglutine. Le temps se densifie par la présence de ces éléments et se ralentit, comme le souhaite Nano.

Pour la cinquième fois, nous repérons à l'aide d'outils grammaticaux et rhétoriques ce type d'unités dans le texte. Ce sont des fragments où la cadence se distingue de l'ensemble grâce au retour de mots produisant une concentration d'intensité et établissent un rythme. La persistance de ce recours nous permet de penser ces unités comme des « refrains » de rythme, des ritournelles, liés à une autre dimension de la temporalité du texte que celle de la manipulation de la chronologie par le narrateur.

Paula entame ensuite une relation avec Lucas Ugarte, un garçon d'une classe sociale supérieure à celle de Nano, et la politique entre dans le récit de manière explicite : « en agosto se empezó a hablar de política » (*V*, p. 24). Dans cette fiction, nous sommes en août 1983. En Argentine, c'est la fin de la dernière dictature militaire. Le 30 octobre de cette année-là ont lieu les élections présidentielles démocratiques remportées par Raúl Alfonsín de l'Unión Cívica Radical. L'année que choisit Ronsino pour faire son entrée dans la fiction est celle du retour de la démocratie. La répétition et le retour commencent à se nouer dans le travail d'Hernán Ronsino.

Un tic de langage s'installe petit à petit dans le discours du narrateur : « por ejemplo » :

> Y cuando el viejo Antón volvía a sacar las sillas a la vereda yo creía que a partir de entonces algo se fundaba. Una época, por ejemplo (*V*, p. 24).
>
> […] era lógico comenzar a pensar en Rivera como parte del barrio, pero sin que dejara de tener el misterio en los ojos, claro, sin que dejara de tener, por ejemplo, la mirada de buey degollado (*V*, p. 25-26).

Cette formule sert progressivement à marquer le rythme. Dans le premier cas, elle introduit effectivement un exemple. Mais dans le deuxième, elle active plutôt une pause entre les deux périphrases ayant auparavant décrit le regard de Rivera ; il n'y a pas, rigoureusement parlant, d'exemple. Cette *muletilla*, cette béquille, joue un rôle au niveau du rythme du texte.

Nous arrivons donc à la fin du mois de novembre et à la célébration de l'inauguration du système des égouts qui a lieu dans les rues du quartier avec un « *costillal* ». À ce moment-là, le 26 novembre 1983, le dernier samedi du mois selon le narrateur, les résultats des élections présidentielles sont connus dans la réalité et nous sommes dans l'attente de la prise de pouvoir par le président Alfonsín, le 10 décembre, deux jours après le 8, célébration religieuse de la Vierge Marie et date de la communion de Nano dans la diégèse. Le conte finira donc deux jours avant le retour définitif de la démocratie en Argentine.

Lors du « *costillal* », Rivera danse le tango avec Negra Díaz et tente de faire de même avec la mère de Nano[81]. Sans pouvoir la convaincre, il déclame pour elle des vers du « Romance sonámbulo » de Federico García Lorca[82]. Ensuite, lui et Flecha Borbonese joueront aux dominos et Rivera sera vaincu cinq fois par Flecha. Avant de partir cette nuit-là, Rivera prononce la phrase de l'*incipit* en clôturant définitivement l'analepse avec un ajout à cette répétition :

> Después, antes de irse, dijo lo que todos ya sabemos: «las prostitutas son como las cloacas que desagotan la ciudad y que impiden que se inunde, escribió Santo Tomás de Aquino, y al tiempo se murió virgo, o sea, tapado por la mierda… ¿entienden, la puta que los parió?». (*V*, p. 30)

Cette répétition confère à l'analepse une forme circulaire. L'analepse a donc présenté le cadre de la situation, les personnages et a construit la voix du narrateur.

---

[81] Certains commentaires tenus par le « séquito » méritent d'être signalés car ils seront repris dans le roman *Glaxo* : « La Negra Díaz estaba muy buena » et « Si el baile y los machos le gustan más que comer » (*V*, p. 29).

[82] Le vers de Lorca que Rivera prononce : « *Grandes estrellas de escarcha / vienen con el pez de sombra / que abre el camino del alba* », García Lorca, Federico, « Romance sonámbulo », in *Obras completas 1*, Madrid : Aguilar, 1980, p. 400-403.

1.1.3 La fin

Sarcasme du texte, Nano est désigné enfant de chœur pour sa propre cérémonie de communion. Ce 8 décembre, il ne se sent pas bien « por todo lo que había comido a escondidas » (*V*, p. 30). Sur le chemin de l'église, une sensation le traverse, qui concerne l'identité et la différentiation par rapport à ses amis, Leo et Ignacio : « Pensé, mientras caminaba vestido de blanco, por el atardecer que no era eterno, que en el fondo los tres éramos prisioneros de nuestra vidas, por lo tanto, distintos. » (*V*, p. 30). Parce qu'il n'existe aucun « eux » puisqu'ils sont tous trois différents, Nano est rassuré[83].

Nous diviserons en deux cette partie du conte : l'église et la place. À l'intérieur de l'église aura lieu la cérémonie et l'initiation sexuelle de Nano, et sur la place centrale du village une scène de lecture où Nano comprendra tout ce qui s'est passé.

L'église. Le personnage Enano Soto prépare avec Nano l'office dans la sacristie. Ce personnage, qui avait été vu par Nano devant la porte de la maison de Cholita, lui demande de sortir voir l'évêque de Mercedes, venu spécialement pour l'occasion[84]. Quand Nano retourne à la sacristie, Enano Soto le prévient : « Ahora entrás y calladito la boca vas a recibir tu primera comunión » (*V*, p. 32). À l'intérieur l'attend Gladiolo Santonuchi, une ancienne prostituée de la maison close de Cholita. Le narrateur nous a prévenu plusieurs fois : ce n'était pas là ce qu'il voulait :

> Esa mujer era una tragedia. Con más de cincuenta años. Una batita rosa, transparente. Le veía la bombacha apretada contra las carnes, el vientre gordo, las tetas grandes y caídas. Tenía los labios pintados, el pelo recogido en un rodete. Los ojos, en la semipenumbra, le brillaban como a una gata.
>
> «Tranquilito, nene, quedáte piola que no te va a doler», me dijo la mujer con una voz áspera, borracha y como si fuese un trámite bancario, me empezó a desvestir. (*V*, p. 32)

S'ensuit une scène de viol. Une cinquantenaire abuse d'un garçon de treize ans, à l'abri de deux institutions : la sexualité obligatoire pour les hommes et la

---

[83] Remarquons que « el atardecer no era eterno », démontant cette fois-ci l'allitération poétique que nous avons commentée, s'ingérant ainsi dans le rythme.

[84] Mercedes est également un village de la province de Buenos Aires situé à 65,4 km de Chivilcoy, mais un peu plus important du fait que nous y trouvons un évêché. Il a été fondé en 1752 et compte 63.284 habitants alors que Chivilcoy date du 1854 et compte actuellement 55.840 habitants.

prostitution. La comparaison avec la démarche bancaire fait partie des métaphores populaires où toute circonstance censée être sentimentale ou profonde et pratiquée mécaniquement est lue comme « un trámite ». Ici, deux attentes s'entrechoquent : ce que s'imaginait Nano avec Paula et la sexualité imposée par son milieu.

Si nous tenons compte du contexte historique évoqué auparavant, Ronsino est en train de narrer, alors que s'achève la dictature militaire, deux jours avant la prise de pouvoir par le premier président de la démocratie retrouvée, une scène de viol à l'intérieur d'une institution, l'église.

Comme la scène se déroule en même temps que l'office, la voix du curé est audible dans les enceintes. Même si la description faite par Nano foisonne d'impressions désagréables, il s'excite :

> De pronto me encontraba semidesnudo, en la sacristía, con la Gladiolo Santonuchi, gimiendo, encima mío. La Gladiolo, una *Tragedia Grotesca*, encima mío. Con la batita rosa, y los zapatos rojos, y su respiración arrítmica, intencional, sobre mi oreja: sus grititos cortos y, por momentos, tontos que me calentaban. Ella movía la cabeza. Desarmó el rodete, y dejó caer el pelo, como una lluvia, como la tarde de lluvia en casa de Paula. Pensé en Paula, mientras la Gladiolo desarmaba su rodete que caía como una lluvia roja. (*V*, p. 33, nous soulignons)
>
> Entonces, comencé a sentir, inevitablemente, la dureza, las ganas de luchar, también yo, enfrentando a ese cuerpo feo. Las ganas de dejarme bajar los pantalones y hacer visible la dureza, que pedía salir, expandirse. *El pez de sombra pedía abrir el camino del alba*, pensé. Me vinieron los versos, mientras veía, por ejemplo, cómo la *Tragedia Grostesca* me sacaba los pantalones; mientras veía después cómo se lo devoraba al *pez de sombra*. Luego se bajó la bombacha que se iba enroscando sobre sí misma, apretada contra sus carnes. Y así me mostró el misterio. Ubicó cálidamente mi sexo. Fue como la entrada húmeda de un hormiguero. Una vez encima, ella me besó en la boca por primera y única vez. (*V*, p. 33, nous soulignons)

S'approchant de la fin du récit, on peut affirmer que l'emphase cumulative produite par les répétitions s'avère une marque de style réussie par Ronsino dans son premier conte. Cette stylisation fonde, conjointement à la troupe de personnages esquissée dans l'ensemble des récits, notre conception de ce livre comme un « ur-univers ». Nous devrons par la suite démontrer la persistance de ce style dans les romans.

Un syntagme relatif au passé intervient au moment de narrer cette scène : le vers de Lorca. Ce vers est en outre lié au personnage Juan Rivera, et constitue une référence au père et à la littérature, à la poésie. L'expérience se densifie au moment

d'être narrée par la répétition de mots, des signifiants, évoquant le passé qui ajoutent à ce qui est en train d'avoir lieu la présence de ce qui a déjà eu lieu. Le passé, dit Julio Premat, offre une justification et une épaisseur à l'action « actuelle »[85].

Le terme « comunión » se resémantise, et se voit associé à l'initiation sexuelle, puisqu'au moment de partir le personnage de Gladiolo Santonuchi met de l'argent dans la poche de Nano : « Tomá, es lo que se acostumbra, por tu primera comunión » et lui rappelle de ne rien raconter (*V*, p. 34). L'institution de la prostitution s'inverse, car dans cette scène, c'est Gladiolo qui paye.

L'activité de la messe reprend lorsqu'Enano Soto lui donne une assiette avec les hosties pour qu'ils participent au service dans l'église. Tandis qu'ils marchent, la nef de l'église se présente comme un point de lumière vers lequel le narrateur s'approche avec un grand manque d'assurance. Ce point de lumière reprend la première description faite par Nano de la maison de Cholita Alvarez. Rappelons la phrase : « la luz macabra, una lumbre saliendo de aquel pasillo » (*V*, p. 11). Lorsque, finalement, ils arrivent dans l'enceinte, Nano raconte : « Toda la inseguridad del mundo me pesó cuando esa luz, que ahora invadía mi cuerpo y afectaba mis ojos, me volvió real. Yo era real » (*V*, p. 34). Cette « comunión » le rend réel, démarque les limites de son corps et finit pas le couper du reste tout en l'unissant paradoxalement aux autres : il est aussi réel que les autres. Il peut maintenant être individuel car il partage l'expérience que les autres ont aussi vécue et il peut la narrer.

Au moment de prendre l'hostie, Nano vomit violemment devant tout le monde et quitte l'église dans une course qui finira sur la place centrale du village, la « Plaza España ».

La « Plaza España ». Caché dans une fausse « aljibe », Nano découvre Juan Rivera qui part en lui laissant une grande enveloppe. Les noms de la place et des rues (Pellegrini, Güemes) correspondent à des endroits réels de Chivilcoy. Dans l'enveloppe qui lui est adressée, il y a un livre, *La náusea*, de Sartre, et un cahier.

---

[85] Premat, Julio, « Comenzar en las Ruinas. Hernán Ronsino », revue *Badebec*, Vol. 7, Numéro 14, mars 2018, p. 179, [En ligne : https://revista.badebec.org/index.php/badebec/issue/view/14].

> [Juan Rivera] Caminaba sereno, con la valija de cuero, gastada, en una mano, hacia la estación de colectivos. Desapareció detrás de un auto. Miré el cigarrillo. Respiré su aroma. Tabaco rubio. Olor a puerto. Cerré los ojos, y volví a ver el río: un muelle, el barco chiquito, amarrado al muelle, hamacándose; un hombre sentado sobre el borde del muelle, pescando, y dejando escapar el humo del cigarrillo; y el sol, siempre a punto de esconderse, quebrado por el río, como un disco roto, centelleante. Descubrí, entonces, encima del banco que estaba junto al aljibe, un sobre marrón. Salí a buscarlo. Uno de los lados del sobre estaba escrito. Decía: Nano. Adentro había un cuaderno […] (*V*, p. 36).
>
> Cuando quise abrir el cuaderno, una foto se cayó. En la foto estaban Rivera y una mujer. Una morocha, cara delgada, linda, le llegaba a los hombros a Rivera, que se lo veía más gordo y sonriente, aferrado con fuerza a la cintura de la mujer. En el dorso de la foto decía: Blanca y Juan, Plaza Mayor, Madrid, 22 de noviembre de 1982 (*V*, p. 37).

La lecture d'un cahier manuscrit, associée à la découverte d'une photographie, est une image finale qui se répétera dans l'œuvre de Ronsino. « Estaba leyendo lo que Rivera había escrito, si se quiere, el diario de Rivera a lo largo del año que estuvo en la cuadra, y que había sido para nosotros el tipo extraño. » (*V*, p. 37). C'est le récit d'une année comme unité de temps, élément que nous rencontrerons également plus avant dans les romans. « Todo estaba allí. Todo lo que pensaba: sobre política y filosofía, de la gente, del séquito de don Boldo, del Flecha Borbonese, de la Cholita, de mamá, del policía Reyes y la golpiza, de mí. Nano, escribía Rivera, cada vez que me nombraba » (*V*, p. 37)[86].

Ce cahier trouvé par Nano et qu'il lit aussitôt raconte l'histoire d'un plan. Dans cette scène de lecture, Nano découvre que l'initiation sexuelle qu'il vient de vivre pendant la cérémonie de sa première communion a été orchestrée par Juan Rivera et les prostituées du quartier. Finalement, les isotopies proposées au début puis séparées dans l'analepse fusionnent vers le final, comme les affluents d'une même histoire. Le plan est expliqué dans le cahier. Nano doit lire Juan Rivera pour l'apprendre[87].

---

[86] Cette scène de lecture où tout ce qui a été raconté revient pour un personnage-lecteur rappelle la fin de *Cien años de soledad*. Dans les dernières pages de ce roman, le personnage Aureliano Babilonia peut lire l'histoire complète écrite par Melquíades jusqu'à son moment présent.

[87] Borges, dans « Tema del traidor y del héroe », conçoit une fiction où un auteur, Nolan, intercale des passages de Shakespeare dans son texte dans l'espoir qu'un lecteur saura les reconnaître. Ryan, le lecteur qui finalement s'en aperçoit, se rend compte que lui-même, en tant que lecteur, était préfiguré par le texte et son auteur. Loin d'un aussi complexe assemblage que celui-ci, nous signalons de toute manière l'écho de cette dynamique dans le texte de Ronsino. (*cf.* Borges, Jorge Luis, « Tema del traidor y del héroe », *Obras completas Volumen I 1923-1949, Op. cit.*, p. 496-498).

Juan Rivera est présent dans ce conte non seulement pour élaborer le plan conduisant Nano à la sexualité, mais aussi pour le rédiger et le donner par écrit au narrateur qui le lira. Ce personnage exige du narrateur un acte de lecture. Le narrateur doit alors lire Juan Rivera pour comprendre comment il est devenu réel *via* l'accès à la sexualité et comment il a pu raconter. Souvenons-nous que le seul moment où le narrateur est surpris devant la façon de s'exprimer de quelqu'un de son entourage survient durant le récit de Leo qui, après avoir eu sa première expérience sexuelle à « lo de la Cholita », revient pour la raconter. Nano est incapable de rien reformuler à cette occasion, car sans cette expérience, on ne peut pas narrer.

Si nous prenons en compte ce qui précède et lisons le nom de Rivera comme une métaphore ou s'entendent les échos d'autres noms de la littérature (Saer et Ortiz entre autres) et si nous considérons, de plus, que l'arrivée au village de ce personnage mobilise la vie quotidienne, nous pouvons penser que la lecture de ces auteurs s'infiltre dans le quotidien et intervient en représentant un prisme à travers lequel pousser plus avant l'expérience. Le narrateur protagoniste est un adolescent nommé Nano. La proximité phonétique avec le prénom de Ronsino, « Hernán », met en parallèle le rapport fictif entre Nano et Juan Rivera, d'un côté, et Ronsino et Ortiz-Saer, de l'autre. De même que l'arrivée de Juan Rivera à Chivilcoy bouleverse la vie de Nano, lui permettant d'accéder à la sexualité et de s'individualiser, la lecture d'Ortiz et Saer bouleverse la vie de Ronsino, lui permettant de construire sa propre voix et de s'individualiser au sein du champ littéraire argentin. Dans les deux rapports, c'est la lecture qui sert de lien et qui permet l'individualisation et la narration.

Au début, nous avons interprété ce conte en suivant Piglia et avons dit que l'histoire 1 correspond à ce que raconte Nano, tandis que l'histoire 2, secrète, correspond au plan qui est en train d'être ourdi simultanément à son récit ; plan qui émerge vers la fin avec un seul indice, la sortie du personnage Enano Soto de chez Cholita (*V*, p.27). Dans un tel schéma, la question unissant les deux histoires est « comment accède-t-on à la sexualité ? ». Nano tourne autour de cette question tout au long du conte sans pouvoir s'engager et, vers la fin, le plan lui impose une sexualité qui le répugne et à laquelle il ne peut néanmoins s'opposer.

Ce plan fait s'articuler l'accès à la sexualité avec la figure de Juan Rivera par le biais de l'écriture et de la lecture, ce qui nous autorise à reformuler le schéma de Piglia et affirmer que l'histoire 1 correspond à l'accès à la sexualité et l'histoire 2 à l'accès au style littéraire. Dans les deux cas, le monde s'impose : d'un côté, le plan qui le rapproche d'une prostitution qu'il cherchait à éviter et, de l'autre, certains éléments stylistiques et la configuration d'un univers fictionnel provenant de la tradition littéraire.

Dans les deux cas, une fois consommées tant l'initiation sexuelle que la narration, il est nécessaire de lire pour comprendre. Lire Juan Rivera pour comprendre comment on a pu accéder à la sexualité et pour comprendre comment s'est construite la narration et l'accès à un premier style littéraire. Car tant le langage que la sexualité existent déjà à notre naissance et nous ne pouvons, au début, rien faire d'autre que répéter, intégrer des phrases déjà entamées, une syntaxe déjà en fonctionnement pour essayer de nous y inscrire. Mais comment formuler sa propre syntaxe ? Comment être *et* ne pas être ? Il y a une syntaxe de la sexualité et une syntaxe de l'écriture déjà entamées. Nano les rejette : il ne veut pas « ir a lo de la Cholita », il ne veut pas dire les choses comme les disent les autres au village[88]. Et néanmoins, il n'y a pas d'autre moyen d'entrer dans le langage qu'en répétant. Cette histoire de la répétition est peut-être ce qui est chiffré dans une des histoires, la 1 ou la 2. Vers la fin de son essai, Piglia soutient que pour Borges l'histoire 2 est toujours la même et que, pour combattre sa monotonie, « recurre a las variantes narrativas que ofrecen los géneros »[89]. L'histoire 1 est ainsi l'histoire de la forme. « El cuento se construye para hacer aparecer artificialmente algo que estaba oculto. Reproduce la busca siempre renovada de una experiencia única que nos permita ver, bajo la superficie opaca de la vida, una verdad secreta »[90]. Ce conte montre au narrateur la répétition de laquelle il ne peut sortir, du moins au début, car ce n'est qu'en reproduisant ce qu'il connaît qu'il pourra trouver sa propre expérience sexuelle et narrative. Pour Ronsino, ce conte fait apparaître artificiellement, c'est-à-dire au moyen de la fiction, une modulation qu'il ne peut pas encore entonner mais qui commence à se manifester dans ces refrains. Une

---

[88] Nano dit par contre « *costillal* », sur ce point orthogrphique et typographique nous reviendrons dans la deuxième partie de cette étude (*cf.* 4.2.2 et 4.4).
[89] Piglia, Ricardo, *Formas breves*, *Op. cit.*, p. 110.
[90] *Ibid.*. p. 111.

modulation qui est une recherche de la forme romanesque et de la langue possible pour l'écriture du roman.

On entre dans le langage par la répétition, « par épanalepse », et une fois dedans, la voix propre se démarque, prend position et l'on trouve une modulation personnelle. Ce travail est celui que Ronsino poursuit dans ses romans et que nous étudierons dans les prochains chapitres.

1.2 Les autres récits du recueil : les personnages et les procédés

Comme nous l'avons déjà indiqué, le recueil comprend six autres récits, plus brefs que le premier. Dans cette partie, nous en résumerons les intrigues, étant donné que les personnages y apparaissant seront repris dans les romans, de même que certains recours et procédés employés par Ronsino rendant compte, autant que dans la partie précédente, du type de lien que l'écrivain établit avec sa langue, que nous analysons dans ce travail à travers la notion de style.

1.2.1 « El sueño argentino » : Pajarito Lernú et la contemplation de l'image

Il s'agit d'un récit bref qui consiste en la présentation du personnage de Pajarito Lernú. La narration a lieu dans le bar du village, où Pajarito mange seul à une table et est l'objet d'observation d'un narrateur homodiégétique (qui semble d'abord être hétérodiégétique) ; il va réaliser un portrait du personnage en comparant son état de décadence actuel avec un passé meilleur : « Ahora, Pajarito Lernú es otro tipo. Hará un año que se pinchó. Que dejó de ser lo que era: el centro de todas las miradas. » (*V*, p. 39). De nouveau, en tant que marque stylistique, ce début de phrase *in media verba* que nous avons commenté dans la partie précédente, dont la ponctuation est peut-être forcée, étant donné que la syntaxe accepterait plus commodément la présence d'une virgule au lieu du point pour coordonner les clausules. De nouveau, également, nous soulignons l'apparition de « por ejemplo » qui insère un temps supplémentaire dans les phrases : « Antes, pongamos un año atrás, cuando Pajarito Lernú era Pajarito Lernú y no esta escoba rinconera, insistía, por ejemplo, con cosas como el sueño argentino. » (*V*, p. 39). À partir de là, apparaît un discours (« parlamento ») de Pajarito Lernú dans lequel il décrit en quoi consiste selon lui le rêve argentin, qui se résume à l'association d'une image et d'une émotion : le rêve de n'importe quel argentin est de marquer un but

pendant la finale d'un important championnat de football. Le plaisir, selon Pajarito, ne réside pas dans le fait de marquer le but, mais dans le fait de pouvoir s'observer, de se dédoubler et de se voir soi-même tandis que l'on sent l'émotion de la concrétisation du but.

Suite à l'évocation de ce discours, on découvre que le narrateur fait partie de l'histoire :

> Entonces nos repasaba por arriba con esos anteojos gruesísimos que parecían bailarle en la cara tan delgada. Pero estaba claro que no le importaba nada de nosotros. Lo hacía para compadrear. Las cosas que decía las decía para él, porque lo dejábamos (*V*. p. 40).

Pajarito apparaît comme le centre d'un groupe qui l'observe et qui l'écoute, mais dont il ne fait pas entièrement partie. Le terme « compadrear » – qui dans cette acception signifie « provocar » – correspond avec davantage de justesse à la tranche d'âge de ce narrateur et au groupe auquel il appartient que les termes que nous avons signalés dans la partie précédente dans le discours de Nano (« tranco », « zamparse »). De plus, le milieu – un bar fréquenté par des hommes – se prête à ce que ce mot prenne un sens logique et sociologique. Le narrateur et les autres hommes faisant partie du groupe qui observe et écoute Pajarito sont des travailleurs qui vont au bar à la sortie du travail (l'usine Glaxo, probablement, même si cela n'est jamais dit) : « Y lo dejábamos hacer, a Pajarito, porque se ponía a contar siempre cerca de las doce, y a esa hora nosotros volvíamos muertos del laburo, con hambre: y él recién bañadito, despierto apenas una hora antes » (*V*, p. 40).

Le conte s'achève sur la partie finale de cette réflexion à propos du rêve argentin, dans laquelle Pajarito conclut qu'en réalité ce rêve est le plus individualiste de tous. Le portrait du personnage est ainsi ébauché pour le reste de cette première partie de l'œuvre de Ronsino (les contes et les trois romans) : Pajarito est un personnage bohème qui ne travaille pas, arrive tard au bar et philosophe à voix haute pour l'auditoire qui veut bien l'écouter. Il semble que l'objectif de ce conte, considéré depuis la perspective du corpus complet, est de présenter ce personnage à travers un portrait. Dans l'*explicit*, le narrateur raconte la fin de ces soirées, lorsque tout le monde abandonne le bar en laissant Pajarito seul pendant son dîner. Et il est surpris en constatant que, aussi bien auparavant que

maintenant, l'image de Pajarito est celle de la solitude finale. C'est là, peut-être, le trait le plus remarquable de ce personnage ; trait que le récit se charge d'installer.

Deux commentaires finaux sur des questions qui reviennent et que nous développerons dans les prochains chapitres. D'un côté, le contrepoint entre « antes » et « ahora », avec la réitération lexicale de l'adverbe « ahora ». De l'autre, une réflexion, dans la bouche de Pajarito, sur l'image et la forme. L'image reproduite techniquement par la télévision semblerait convenir au rêve décrit par Pajarito comme un rêve collectif (marquer un but), alors qu'en réalité, selon lui, il n'y a rien de plus individualiste. Ce qui rend ce rêve collectif, c'est sa forme et la forme est liée au moyen de production de cette image, une question que Ronsino aborde dans ses textes au point d'inclure des photos dans le dernier roman.

La réflexion de Pajarito sur le rêve argentin a lieu tandis qu'il voit la rediffusion d'un match de football à la télévision du bar. Cela peut servir de métaphore pour penser les textes de Ronsino: si le recours à la répétition est celui qui s'impose le plus et celui qui nous permet non seulement de penser la cohésion interne –mais aussi sa façon de s'inscrire dans la tradition littéraire argentine à partir d'une modulation du travail d'autres auteurs, principalement Saer, nous nous trouvons également face à un « partido repetido », un match rediffusé, donc répété, que Ronsino est en train de jouer : celui de l'écrivain qui raconte son village et se positionne par rapport à une tradition. Le rêve de l'argentin, selon Pajarito, c'est de regarder sa propre image comme un spectacle, en niant ou en ignorant la réalité qui l'entoure, une sorte de rêve où ce qui est ignoré est aussi le lieu d'où surgit le regard, le corps.

1.2.2 « Pie sucio » et « Febrero » : la génération de Federico Souza

Ces deux récits peuvent être lus conjointement car ils représentent l'envers et l'endroit d'une même histoire. Les narrateurs homodiégétiques sont Martín Leguizamón et Emilia García, un couple qui habite à Chivilcoy. Dans le premier récit, le narrateur est Martín – ce qui maintient ainsi une voix masculine – tandis que, dans le deuxième, Emilia García prend la parole, unique voix féminine jusqu'à maintenant dans le travail de Ronsino.

« Pie sucio » se déroule le 25 décembre 1999 ; « Febrero », le 10 février 2000, un présent de l'énonciation depuis lequel la narratrice évoque des évènements s'étant déroulés un an auparavant, le 10 février 1999. L'année 1999 est une référence dans les deux récits ; elle figure en tant que souvenir dans le deuxième. On retrouve cette persistance d'un travail entre le « ahora » et le « antes », telle que nous venons de la signaler. Comme c'était le cas dans « Te vomitaré de mi boca », cette année 1999 est délimitée par l'intervalle entre février et décembre, autrement dit des repères temporels du calendrier scolaire[91]. Par ailleurs, la référence temporelle dans « Pie sucio » est indiquée par un journal lu par Martín Leguizamón : « El diario es de ayer, 24 de diciembre de 1999. » (*V*, p. 49). Ronsino se servira du même recours dans ses romans, notamment *La descomposición*, pour ancrer le chronotope, comme nous le verrons dans le deuxième chapitre. Nous signalons maintenant que le récit de *La descomposición* a lieu le 28 juin 1999, c'est-à-dire exactement à mi-parcours de l'année circonscrite par les contes. Dans « Febrero », Emilia installe aussi la date : « Ahora me acuerdo de aquel día : 10 de febrero de 1999. » (*V*, p. 57) ; puis :

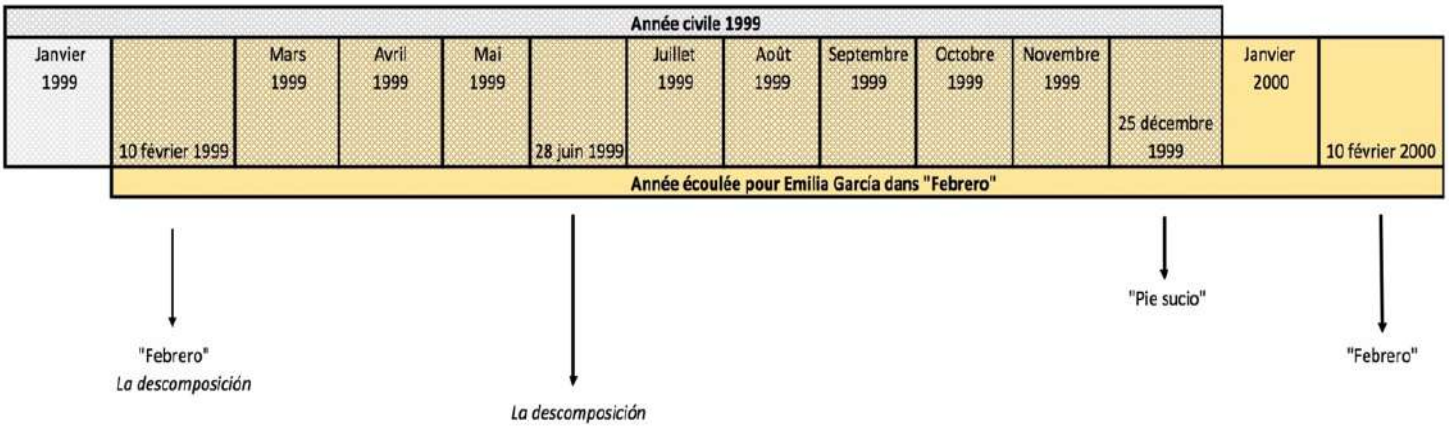
> Descubrí, esta tarde, hace un rato nomás, que a pesar del número que muestra el almanaque, 10 de febrero de 2000, este día no tiene nada que ver con aquél, salvo en una región : en la memoria, en mi memoria y en la de los padres de Osiris (*V*, p. 61).

Le temps vécu par Emilia est celui qui établit l'identité des deux références appartenant au temps historique du calendrier[92]. Nous pourrions représenter ces dates sur une ligne temporelle :

---

[91] Le mois de février est également une référence à l'œuvre de Juan José Saer, de qui nous pouvons citer en guise d'exemple le conte « Esquina de febrero » et le roman *Nadie, nada nunca*, où nous trouvons à plusieurs reprises : « febrero, el mes irreal » (Saer, Juan José, *Nadie, nada, nunca*, Barcelona : Rayo Verde, [1994] 2014, p. 12). Ce topique du mois de février deviendra une isotopie dans le travail de Ronsino, déjà entamée dans le premier récit. Souvenons-nous que c'est durant « una tardecita de febrero de 1983 » (*V*, p. 7) que Juan Rivera arrive dans le village. Il réapparaît dans ce conte et le fera de nouveau, comme nous le verrons, dans les romans. Notre interpretation du mois de février comme une référence au calendrier scolaire est contestable du fait que c'est que récémment, dans les derniers quinze ans, que ce mois implique le début de la rentrée.

[92] Nous reviendrons dans le deuxième chapitre sur les notions de temps vécu, temps historique et temps calendaire, forgées par Paul Ricœur.



Nous voyons en grisé une représentation du calendrier de l'année 1999, puis en jaune l'année écoulée dans le récit « Febrero », qui en l'an 2000 évoque ce qui s'est passé un an auparavant exactement. Intercalés, nous voyons deux points, le 25 décembre, présent énonciatif de « Pie sucio », et le 28 juin, présent énonciatif du roman qui suit les contes, *La descomposición*, ainsi que le mois de février associé à *La descomposición* en tant que passé évoqué par le narrateur.

Ronsino circonscrit l'année 1999 en tant qu'année scolaire et en tant qu'année vécue en fonction des expériences du personnage de la narratrice. Ensuite, le premier roman s'insère à mi-parcours de cette année en ajoutant une nouvelle couche de narrations au chronotope qui conjugue le Chivilcoy fictif et l'année 1999, et rappelle également ce qui s'est déroulé quatre mois avant son présent énonciatif pendant – une fois de plus – le mois de février 1999. Sur cette question de la représentation du temps, nous nous pencherons dans le deuxième chapitre ; cependant, cette mention et cette image illustrent les opérations qu'Hernán Ronsino effectue dès les contes sur la représentation du passage du temps à partir des éléments quotidiens qui donnent corps à cette représentation, comme le journal et l'almanach.

En ce qui concerne le premier des deux récits, la voix de Martín Leguizamón narre une séquence durant l'après-midi du jour de Noël 1999, suite au déjeuner en famille. Lui et son épouse Emilia ont reçu la famille pour le repas et sont maintenant seuls chez eux durant une après-midi très chaude. Martín, qui se repose allongé sur une chaise longue à l'ombre d'un lilas de Perse dans le jardin, va avoir

un petit accident domestique et se blesser le pied[93]. Les soins conduisent à un rapprochement intime du couple qui se voit interrompu par l'intrusion du passé puis repris dans une optique différente, car le passé revisité change le rapport au corps chez le narrateur et annule le désir sexuel. À la fin du récit, après le rapport sexuel, Martín apprend qu'Emilia est enceinte. Ce récit contient des références, des scènes et des personnages qui seront ensuite directement repris tant dans *La descomposición* que dans *Lumbre*. Nous allons les mentionner, mais nous les étudierons en détail dans les prochains chapitres où seront analysées ces œuvres, une fois que nous aurons parcouru le *corpus* textuel des romans.

L'élément le plus fort qui connecte ce récit à *Lumbre*, c'est la mention de Federico Souza, narrateur du dernier roman. Dans l'histoire de ce couple, Federico est un ancien amour d'Emilia lui ayant proposé, dix ans auparavant, d'abandonner le village et de partir vivre avec lui dans le sud du pays. Suite à une demande désespérée de Martín, Emilia décide de rester. Dix ans plus tard, dans le présent énonciatif de ce récit, les voici devenus un couple de la classe moyenne aisée du village ; Martín – qui est architecte – a un poste de fonctionnaire des Travaux Publics à la Municipalité et Emilia est institutrice titulaire dans une école – soit le futur médiocre que Nano prévoyait pour ses sœurs dans « Te vomitaré de mi boca ». Ils perçoivent tous les deux que quelque chose stagne dans leur vie, se manifestant dans l'état des corps, ce qu'Emilia met en mots deux ans avant ce présent : « Nos estancamos, cada uno en lo suyo, Martín […] Estamos juntos, Martín, porque le tenemos miedo al futuro » (*V*, p. 49). La vie en commun est devenue une zone de confort, « una comodidad espiritual, que se refleja en la forma de nuestros cuerpos, cada vez más hinchados y opacos » (*V*, p. 49).

La première scène est celle du personnage qui, à l'ombre du lilas de Perse, essaie de reconstruire un présent permanent. Une intention de capter l'instant

[93] Nous tenons à signaler une chose que le lecteur connaît déjà : le fait que l'arbre « lilas de Perse » s'appelle en Argentine *paraíso*, et donc qu'être à l'ombre de cet arbre en espagnol c'est être aussi à l'ombre du paradis. Par ailleurs, le « lilas de Perse » est un arbre très associé à l'œuvre de Saer. De fait, avec le jeu de *paraíso/paradis*, Laure Bataillon a traduit le titre *El limonero real* par le syntagme *Les grands paradis*. Nous avons beaucoup hésité par rapport à cette traduction car le mot « paradis » en fraçais sert à nommer un arbre qui ne semble pas être exactement le même que le *paraíso* mais qui lui ressemble. C'est pourquoi dans la deuxième partie de cette thèse nous allons employer le mot « paradis » en référence à cet arbre, si nécessaire.

présent est manifeste ; la répétition de l'adverbe « ahora » et des verbes au présent de l'indicatif le confirme :

> Es navidad. El reloj de pulsera que Emilia me regaló anoche marca las dos de la tarde. Acaban de irse todos. Ahora Emilia está limpiando la cocina, y yo recostado en la reposera azul, en el patio, bajo la sombra del paraíso, sintiendo la suavidad del viento», «El rosal, apoyado contra el tapial de la enredadera y el galponcito de chapa, tiene atados los tallos más crecidos con hilos gruesos, y desprende un rojo furioso que atrae no sólo mi interés, sino también el de las tres abejas que ahora zumban a su alrededor. (*V*, p. 43, nous soulignons).

L'adverbe « ahora » se répète 31 fois au long des 377 lignes du texte complet. Toute la narration est un travail d'évocation du présent dans sa relation avec la mémoire. Une scène et une image – qui font partie de la réflexion sur la mémoire entamée dans ce recueil – seront reprises dans *La descomposición* et dans *Lumbre*. La première est la scène de la buanderie, lorsque Martín entre à la maison pour chercher un balai à la demande d'Emilia ; la deuxième, l'image du vélo : « Parte de la rueda de la bicicleta que heredé del abuelo asoma por la puerta del galponcito de chapa » (*V*, p. 43).

Une fois dans le salon de la maison, Martín se rend compte qu'il s'est blessé le pied avec un morceau de verre d'une bouteille cassée égarée dans le jardin.

Il découle de cette situation que sa femme doit l'aider dans la salle de bain, ce qui génère un moment d'intimité qui les conduit dans la chambre. Mais Emilia abandonne la scène pour finir de ranger et, pendant le temps qu'il passe à l'attendre dans le lit, Martín allume la télévision et écoute un « recuerdo de la voz » qui se révèle familier, il s'agit de Federico Souza (*V*, p. 50). C'est le début d'un jeu de points de vue qui s'achève dans *Lumbre*. La scène de la télévision durant laquelle le narrateur regarde un documentaire réapparaît dans le dernier roman avec une focalisation inversée, établissant de cette façon un *contrapunto* entre ces deux personnages, Martín et Federico, qui participent au triangle amoureux avec Emilia. Ce procédé donne une sorte d'image « cubiste » de l'endroit – peut-être du chronotope – à partir de laquelle divers points de vue viennent rajouter des couches de narration avec des informations qui composent et complètent pour le lecteur le

cadre de la situation[94]. Pour l'instant, nous soulignons le fait que Martín entend Federico à la télévision ; il l'écoute parler, et la première apparition de la voix de Souza est médiatisée technologiquement. C'est la première mention de Federico Souza, le personnage dont la voix clôt le cycle du village en narrant *Lumbre* et dont la voix était présente, comme nous pouvons le voir ici, dans le travail de Ronsino dès ses premiers textes.

L'image de l'arbre est importante dans ce texte, le personnage se trouve à l'ombre de l'arbre lorsque débute la narration et, à la demande d'Emilia, il va se lever pour marcher vers l'intérieur de la maison ; en le faisant, « Una extraña frescura se siente bajo la sombra del paraíso. También eso me detiene. Afuera de los bordes irregulares que dibuja la sombra del árbol, el aire es terriblemente caluroso » (*V*, p. 44). La narration elle-même sort sous l'ombre de l'arbre et le narrateur remarque les bords que l'ombre dessine en circonscrivant un espace dont l'arbre est le centre. Nous nous arrêterons sur ces questions dans la deuxième partie de cette thèse, lorsque nous étudierons l'image de l'arbre (*cf.* 4.3.3, 4.3.5 et 4.3.6).

De nouveau se répètent les unités rythmiques que nous avons soulignées dans le premier conte, contribuant ainsi par un ralentissement des actions au désir de saisir le présent : « Ahora solo veo una sombra abandonada que aparece de la cocina. Emilia es una sombra abandonada que viene gritando del lado de la cocina » (*V*, p. 46). Dans cet exemple, l'information rhématique reste dans le rhème (« sombra abandonada »), mais se réitère d'une phrase à l'autre en produisant un effet de lenteur dans la progression du texte et en replaçant l'information dans le discours.

---

[94] Nous entendons par cubisme, en l'occurrence, le courant esthétique qui cherche à représenter l'objet sous divers points de vue simultanés et à apporter une vision volumétrique de la figure sur le plan. Pour ce faire, plusieurs lignes de recherche ont été distinguées par la critique, notamment le dépliement de l'objet sur un espace plat afin d'agencer plusieurs points de vue sur un même espace (cubisme analytique) dans un premier temps, pour ensuite le reconstruire à partir de cette dissémination (cubisme synthétique). Sur ce point, la matière avec laquelle on essaie de représenter (la peinture pour le cubisme et le mot pour la littérature) marque la différence, empêchant la littérature de prétendre à la simultanéité dont dispose l'image. Déjà, dans « El aleph », Borges a travaillé sur cette question : « Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré » (Borges, Jorge Luis, « El aleph », *Obras Completas Volumen I 1923-1949*, *Op. cit.*, p. 625).

La fin du récit raconte le rapport sexuel, après que Martín a découvert la voix de Federico qui a transformé son désir. La voix de Federico trimballe dans son sillage le souvenir de ce qui s'est déroulé une décennie auparavant, qui se lit dans la droite ligne de la phrase d'Emilia à propos de la stagnation où chacun d'eux s'est installé. Néanmoins, il y a chez Emilia une tentative de récupérer le désir que Martín finit par anéantir dans ce final :

> Sigo sin excitarme, sin tener ganas de hacerlo. Siento el peso de la pata de pollo en la panza, mientras ella desciende con la boca para chupármela. Entonces la detengo, ella no es de tener esas iniciativas. La miro. Ella sigue besándome las piernas. La tomo de los brazos, y la doy vuelta. Que ella mire el techo, el punto nuevo en el cielorraso. Así debe ser. Comienzo entonces a cogerla. Apurado, mal. Ella no goza. Acabo mirando el rosario que cuelga en la pared, encima del respaldo de la cama. (*V*, p. 54)

L'intromission de la figure de Souza, en compétition avec celle de Martín, fait basculer la place de Martín dans la scène de désir qui s'était mise en place avant le rapport sexuel vers une position de domination qui semblerait le racheter rétroactivement. Ce qui nous intéresse dans ce cadre – de nouveau un final avec une scène sexuelle associée à l'institution religieuse (lors du climax, Martín regarde un chapelet) –, c'est la possibilité qu'on trouve ici de parler ou de ne pas le faire, d'intervenir avec la voix. C'est la voix de Souza qui intervient sur le désir ; Martín, ensuite, ne peut plus parler :

> […]me brota un miedo, una bronca, por eso lo voy a decir, porque sé, además, que ella espera que lo diga. Repaso, antes, la punta del dedo gordo del pie sucio, la uña está un poco crecida–: y estoy a punto de decirlo, que es como disparar con palabras, pero el motor de la heladera se apaga, abriendo, así, un silencio enfermo (*V*, p. 54).

La perturbation du désir par l'irruption du passé empêche de dire, elle installe entre eux un silence qui donne lieu à une narration sous la forme d'un monologue intérieur, puisque c'est Martín qui narre le récit. De nouveau, comme dans le cas de Nano, scène sexuelle et narration vont de pair.

Dans ce cas, un autre élément entre en jeu, la question de la paternité, qui apparaît dans l'histoire car Emilia annonce à Martín qu'il va être père[95]. Une paternité qui sera également littéraire. Dans ce conte apparaît nommé un

[95] Telle est l'expression qu'utilise le personnage de Emilia García ; elle ne fait pas référence à la grossesse, dont elle devrait être le sujet, mais au fait que c'est Martín qui va être le père.

personnage qui s'appelle Gorrión, auquel Martín se réfère comme « el Gorrión, tan detallista » (*V*, p.44, 51). Ce personnage n'apparaît jamais vraiment, le narrateur ne fait que le nommer en imaginant ce qu'il dirait s'il se trouvait dans les situations qu'il traverse. L'opinion de Gorrión représente un contrepoint, c'est un personnage respecté et admiré par Martín ; il y a entre eux un lien similaire à celui qu'entretiennent les personnages de Cacho et Gorrión dans le conte de Saer « Esquina de febrero »[96]. Sans aller jusqu'à dire que c'est un personnage repris de ce texte, comme nous le dirons plus avant au sujet d'autres personnages de Ronsino, le nom génère un lien d'intertextualité dans le monologue intérieur de Martín[97]. Si dans le nom Juan Rivera nous devons déconstruire des références comme nous le verrons plus tard, la référence à Saer est ici directe. Plusieurs éléments indiquent ce lien qui s'établit dans les deux contes de Ronsino ; « Febrero », par exemple, porte l'allusion dans son titre[98].

---

[96] Saer, Juan José, « Esquina de febrero », *Cuentos completos (1954-2000)*, Barcelona : El Aleph editores, 2012, p. 393-402.

[97] L'intertextualité est une notion travaillée par Gérard Genette principalement dans son œuvre *Palimpsestes. La Littérature au second degré.* Cette notion reviendra à plusieurs reprises dans notre étude car nous cherchons à établir certaines filiations menées par Ronsino. Pour l'instant, on dira que l'intertextualité est la présence dans un texte, par citation directe ou allusion, d'un autre texte.

[98] Le syntagme « esquina de febrero » s'avère remarquable en plus d'un aspect. En premier lieu car il met en relation une référence spatiale, le coin de rue (« la esquina ») avec une autre, temporelle, le mois. Il articulerait ainsi au moyen de la préposition « de » un chronotope imprécis, car nous ne savons ni de quel coin de rue il s'agit, ni du mois de quelle année ; mois durant lequel a lieu la rencontre entre Cacho et « ella ». En deuxième lieu, il est impossible de ne pas penser au titre « Hombre de la esquina rosada » de Borges (Borges, Jorge Luis, « Hombre de la esquina rosada », *Obras Completas Volumen I 1923-1949*, *Op. cit.*, p. 329-334). Si nous conjuguons l'ensemble des textes, les deux de Ronsino plus ceux de Saer et Borges, nous retrouvons toujours un triangle passionnel. Dans le cas de Ronsino, de façon évidente entre Martín Leguizamón, Emilia García et Federico Souza. Dans le cas de Saer, entre Cacho, « ella » et Gorrión, puisque Cacho abandonne le coin de rue où il se trouve avec « ella » pour partir à la recherche de Gorrión, envers qui il manifeste tout l'intérêt qu'il a refusé de manifester envers la femme qui attend un enfant de lui qui ne naîtra jamais. La dernière phrase du conte de Saer est une réplique de Cacho. « –Gorrión–dijo–. Creo que estoy por vomitar » (Saer, Juan José, « Esquina de febrero », *Op. cit.*, p. 402). Cela fait penser au premier conte de Ronsino, où Nano finit par vomir, et qui donne de surcroît son titre au recueil. Dans le cas de Borges, le triangle unit Rosendo Juárez, la Lujanera et Francisco Real, mais le narrateur s'infiltre également dans ce triangle en transférant ses propres désirs au lien qui unit les trois autres. Le conte de Borges a également un corrélat dans « Historia de Rosendo Juárez » (Borges, Jorge Luis, « Historia de Rosendo Juárez », *Obras Completas Volumen II 1952-1972,* Barcelona : Emecé Editores, 1989, p. 412-416), où le personnage de Borges rencontre Rosendo, qui va lui raconter sa véritable histoire :

Avec « Febrero », l'effet d'approche cubiste de la situation s'accentue, puisque c'est ici la voix d'Emilia qui raconte l'histoire. De plus, le double ancrage temporel du récit – présent énonciatif du 10 février 2000 et passé évoqué du 10 février 1999 – fonctionne comme un cadre qui enveloppe le récit précédent. Les évènements narrés dans « Pie sucio » se retrouvent compris dans cette délimitation, donnant à la figure de l'année, en tant que représentation abstraite du cours naturel (point sur lequel nous reviendrons dans le deuxième chapitre), une dimension personnelle, puisque cette année ne coïncide pas avec une année civile, mais avec un moment axial dans la vie de la narratrice homodiégétique, Emilia García. Ce procédé est renforcé par l'ordre d'apparition des contes dans le recueil. En les lisant dans cet ordre, nous lirions d'abord « Pie sucio » puis « Febrero ». De cette façon, le lecteur connaît ces personnages dans l'état où les présente Martín Leguizamón et complète ensuite l'histoire, d'abord avec ce qui s'est déroulé au début de cette année, et ensuite, deux mois plus tard, avec le récit d'Emilia. Il y a, dans cette organisation, la recherche d'un effet de lecture non chronologique qui s'affine jusqu'à se convertir en une machinerie génératrice de discours romanesque dans *Glaxo*, que Julio Premat nommera « dejerarquización de los episodios del pasado »[99]. Dans ce récit, Emilia évoque, depuis la lagune de Junín, ce qui a eu lieu un an auparavant, lorsqu'en rentrant de cette même lagune vers Chivilcoy, elle renverse et tue un jeune homme, Osiris Berman, et fuit sans laisser de traces : « Tengo en mi cartera el recorte del diario. La cara de Osiris Berman destrozada, sobre el asfalto pálido de la avenida Suárez. Yo no estoy en la foto. Yo soy, en el recorte, un comentario vago e impreciso » (*V*, p. 57).

Dans le récit d'Emilia, qui évoque ce qui s'est passé un an auparavant tandis qu'elle fait le même trajet (aller à Junín, revenir à Chivilcoy et passer par le coin de

---

–Usted no me conoce más que de mentas, pero usted me es conocido, señor. Soy Rosendo Juárez. El finado Paredes le habrá hablado de mí. El viejo tenía sus cosas; le gustaba mentir, no para engañar, sino para divertir a la gente. Ahora que no tenemos nada que hacer, le voy a contar lo que de veras ocurrió aquella noche. La noche que lo mataron al Corralero. Usted, señor, ha puesto el sucedido en una novela, que yo no estoy capacitado para apreciar, pero quiero que sepa la verdad sobre esos infundios (p. 412).

Ce même recours est employé par Ronsino en établissant une intertextualité entre ses propres textes, chacun des contes pouvant finalement se lire comme le revers des autres. Ainsi, la paternité littéraire à laquelle nous faisions référence s'ouvre dans un triangle où Ronsino vient inscrire son nom à côté de ceux de Saer et Borges.

[99] Premat, Julio, « Rostros partidos, rastros perdidos. Violencia y memoria en *Glaxo* », revue *Pandora Nº 12*, 2014, p. 177-191.

rue où elle a écrasé le jeune homme), apparaît de nouveau la distance et la tension qu'il y a entre elle et Martín et le souvenir, raconté depuis son point de vue, de Federico Souza. Ces topiques se répètent, mais depuis l'autre côté.

Ce qu'il y a de particulier dans ce texte – ce sur quoi nous reviendrons dans la deuxième partie de la thèse consacrée à l'espace –, ce sont les références aux noms de rues et aux espaces de Chivilcoy, qui sont également réels, et leur articulation avec le temps. Le personnage fait le même trajet que l'année précédente pour constater que cet espace n'est pas le même et, pour cette raison, que ce qui s'est passé n'est pas si grave :

> Al día siguiente Martín vino con la noticia: «Se murió el hijo del doctor Berman», dijo, mirando la foto del diario. «¿El cirujano?». «Sí, lo atropelló un auto, en la esquina de la iglesia. Venían de pescar de Junín…quince años…Parece que el hijo de puta se escapó. Y nadie lo vio, nadie sabe quién fue. Andá a encontrarlo ahora», dijo Martín. Este día no me recuerda a aquel día. Sí en el almanaque. Pero eso no significa nada. Martín entra, ahora, como hace un año atrás, pero todo es distinto, lo repito, lo siento: trato de forzar una sonrisa, una cara que demuestre un día agitado, un día de muchas cosas, de pensar también en la pareja; espero que me mire, que me toque la panza, y que me dé un beso; espero que se vaya, para que suene menos importante todo, mi humor, mi mirada, el aire que me envuelve: mi secreto (*V*, p. 66-67, nous soulignons)[100].

Le lien qu'établit l'almanach – le temps calendaire, selon les termes de Paul Ricœur – accuse avec la même date Emilia, qui avait essayée à travers un nouveau parcours de l'espace d'établir de nouveaux souvenirs dans ces mêmes endroits afin de se débarrasser du secret. Les adjectifs démonstratifs « este » et « aquel », en référence au jour, manifestent un degré maximum d'éloignement entre eux.

Outre le fait de mettre en scène l'histoire de ce couple et de faire à nouveau écho à un texte de Saer, nous trouvons dans ces contes la première mention du personnage de Federico Souza. C'est ici que cette voix est générée et s'inscrit en tant que membre de la génération d'Emilia et Martín. La voix qui racontera la fin du cycle du village dans *Lumbre* était déjà présente dans les premiers récits précisément comme une voix, à travers la télévision.

---

[100] Nous aimerions souligner une question qui découle de cette citation. L'accident a lieu à un coin de rue, ce qui renforce la relation du texte, dont le titre est « Febrero », avec « Esquina de febrero », conte dans lequel on trouve également une femme enceinte.

1.2.3 « Volador volado » : voler un personnage à Haroldo Conti

Dès le début, l'intertextualité avec le conte « Ad astra » de Haroldo Conti est explicite car le conte est dédié à Basilio Argimón, son protagoniste : « A Basilio Argimón: verdadero Hombre-Pájaro » (*V*, p. 55)[101]. Dans ce texte, Conti conjugue deux images que Ronsino va répéter dans son travail : l'oiseau et l'arbre. Des images chers à Conti, qui s'interroge sur l'arbre de manière directe dans « La balada del álamo carolina », où la focalisation du narrateur est centrée sur le peuplier (*cf.* 4.3.3.2) [102]. Basilio Argimón, un personnage bohème dans le style de Pajarito Lernú, dans un village de la province de Buenos Aires entre Bragado et Chacabuco, construit avec les branches d'un arbre une paire d'ailes pour voler.

Ronsino semble prendre le personnage de Conti et le situer dans le Chivilcoy fictif – la mention de « los Farías » (*V*, p.55), une famille vivant dans le même quartier que Nano, en rend compte – afin de lui faire prononcer ce bref discours qui, plus qu'un récit, est une estampe de la sensation du désir de voler.

Dans l'*explicit* du texte, une nouvelle mention de « gorrión », non pas cette fois en tant que nom propre, mais en tant que substantif commun, souligne la référence précédente et articule un autre triangle : Saer, Conti, Ronsino, les écrivains du village et de l'arbre[103].

1.2.4 « Lasteralma » : la langue en question

Dans « Lasteralma », deux personnages, Lani et Juan Rivera – dans le style des personnages de Saer Lalo Lescano et Pichón Garay dans « Discusión sobre el término zona » et Carlos Tomatis et Horacio Barco dans « En la costra reseca » – se disputent à propos de la langue, tandis qu'ils pêchent sur une barque[104]. Juan Rivera, personnage que nous avons connu dans le conte « Te vomitaré de mi boca », dit que la langue est une arnaque (nous aborderons cette question dans la deuxième partie, *cf.* 4.3.2). Lani, en colère, lui lance : « explíqueme, qué nos está robando la palabra para que sea una estafa, qué nos está haciendo representar para que sea una farsa »

---

[101] Conti, Haroldo, « Ad Astra », *Cuentos completos*, Buenos Aires : Emecé, 1994, p. 61-84.
[102] *Id.*, « La balada del álamo carolina », *Cuentos completos*, *Op. cit.*, p. 235-241.
[103] Rappelons que la deuxième partie de cette étude sera consacrée à la notion d'espace. Dans une sous-partie, nous travaillerons sur les images du village et de l'arbre (*cf.* 4.3.3 et 4.3.7).
[104] Saer, Juan José, « Discusión sobre el término zona » et « En la costra reseca », *Cuentos completos*, Barcelona : El Aleph editores, 2012, p. 301-307 et 269-272, respectivement.

(*V*, p. 70). Ça ne mord pas et ils ne pêchent rien. Rivera demande à Lani ce que lui évoque le mot « lasteralma ». Lani répond, en séparant les syllabes : « las-te-ral-ma: desierto sin bordes ». Lorsqu'ils arrivent sur la rive et que Lani s'éloigne, Juan Rivera tente une réponse que l'autre ne peut entendre :

> Pensó: no tiene que creerme Lani, si estoy usando la palabra para contarle que la palabra es una estafa, una farsa, un círculo vicioso de sentido que nos vuelve animales reprimidos; esa forma llena de sentido nos separa de la naturaleza, nos impide conocer verdaderamente, nos enceguece dándonos conciencia. ¿Qué hay, entonces, detrás de las palabras? Nada. Las palabras son un barniz. Y la muerte sería un *Desierto sin bordes*. Qué manera, Lani, de decirme que estoy acabado, borrado, sin atributos. Estamos fritos, pero no tanto, sabe, Lani, y usted me lo acaba de demostrar. La palabra nos puede porque somos palabra (*V*, p. 71).

Des échos de Saer résonnent, tant dans la scène – des amis se disputant avec le fleuve pour décor – que dans le syntagme « desierto sin bordes », semblable au « río sin orillas » et à « sin atributos », prérogative de n'importe quel écrivain. Ce désert sans bords ou dont les bords sont difficiles à définir ressemble également à la *pampa gringa*, une région de la province de Sante Fe dont les limites sont également discutées dans l'œuvre de Saer[105].

[105] La notion de pampa gringa peur s'expliquer comme on le fait dans cet article appartenant au CUIA (Consorcio Interuniversitario Italiano para Argentina) :

1.2.5 « Secuelas de un viaje sin partida » : la fin du jeu.

« Secuelas de un viaje sin partida » est le dernier récit de ce recueil. Nous y trouvons, pour la deuxième fois dans ce livre, le personnage de Pajarito Lernú. Son apparition passe par l'écriture, car l'*incipit* et l'*explicit* du texte sont des fragments qui semblent avoir été écrits par Pajarito. Nous tenons à l'affirmer en raison de la typographie en italique de ces fragments, qui signale ainsi une différence avec le reste du texte. Ces deux fragments encadrent un dialogue entre deux personnages, Ben et Aló. À la suite du premier fragment écrit par Pajarito, c'est-à-dire après l'*incipit*, une citation de Witold Gombrowicz fonctionne comme une sorte d'épigraphe[106]. Entre ces fragments appartenant aux manuscrits et le dialogue, il n'y a pas de connexion évidente.

Dans les manuscrits, Pajarito mène une réflexion sur l'écriture. L'écriture s'oppose au silence, qui représente la mort. L'écriture est donc associée à la vie, et

---

Desde el punto de vista de su ubicación geográfica el área corresponde aproximadamente lo que dentro de las regiones biogeográficas que componen la Argentina se define como «Pampa Húmeda» , al oeste del río Paraná y abarcando la casi totalidad de la provincia de Buenos Aires, el centro y el sur de la provincia de Santa Fe , los sectores meridional y centro - oriental de la provincia de Córdoba , y el tercio nord oriental de la provincia de La Pampa .

Sin embargo a nivel general esta denominación hace referencia sobre todo a la zona creada a partir de los asentamientos agrícolas poblados y desarrollados a partir de la inmigración en parte de la provincia de Santa Fe, Este de la Provincia de Córdoba y noroeste de la Provincia de Buenos Aires.

Una de las provincias que mayor importancia dio a la colonización de sus tierras fue Santa Fe. Una mayoría de italianos fundaron colonias agrícolas que modificaron el mapa productivo de la región. Esta fuerza étnica provocará cambios sustanciales en el esquema social autóctono (indio - hispánico), sobre todo en la experiencia colonizadora realizada en suelo santafesino que dio origen a la así llamada «pampa gringa».

«Pampa» es un término de origen quechua que significa «llanura sin árboles» , «gringo» se llama en Argentina especialmente al italiano y por extensión a los europeos. Este concepto de «pampa gringa» pertenece a Alcides Greca, que en 1 936 publicó una novela con ese título. En ella hace una muy ajustada descripción de la llegada de los «gringos» a un lugar que ha b ía sido patrimonio de gauchos e indios.

Hacia 1870, Argentina intentaba un primer esbozo de organización nacional. La cultura italiana como fenómeno histórico y soci al fue trasplantada en los recuerdos, costumbres y dialectos, de la inmensa masa de inmigr antes que ingresaron por oleadas a la Argentina.

Lo cierto es que esta amplia zona con eje en la ciudad de Rosario, a partir de la colonización, pasó de 20.000 hectáreas cultivadas de trigo en 1872 a 500.000 en 1890. [En ligne : http://www.cuia.net/wpcontent/uploads/2012/03/site_News_patrimonio_sss%20patrimonio_%20pampa%20gringa_21_2_2012.pdf].

[106] La citation de Gombrowicz incluse par Ronsino dans son texte est la suivante : « –¡Eh Picho! ¿Recuerdas aquel ombligo… aquel ombligo? ¡Picho, Picho, Picho!, ¿recuerdas el ombligo sobre el Prado Verde? ¿Ombligo? ¿Ombligo, Picho, dónde está? » (Gombrowicz, Witold, *Ferdydurke*, Buenos Aires : Editorial Sudamericana, [1964] 1983, p. 72).

le point final est « *esa otra oscura forma de la muerte* » (*V*, p. 95). Cette phrase clôt le récit et le recueil d'une manière performative. Une fermeture très symbolique, car s'y condense en temps réel l'acte consistant à écrire le point final du récit, du recueil et de la première publication de Ronsino. Avec la réflexion du narrateur – Pajarito– Ronsino réalise une écriture performative qui explique ce qu'est un point final au moment même où il est écrit.

Aló et Ben se trouvent à côté d'une voie ferrée, près d'une « Casa » où a lieu une fête à laquelle ils refusent de participer. La conversation a lieu entre la voie ferrée et un arbre ; l'objet du dialogue est un troisième personnage, Brusela, dont ils ont une photographie et qui se présente comme un motif de discorde entre eux. Une fois de plus, un triangle passionnel dans un texte de Ronsino. Cette scène rappelle le conte de Julio Cortázar « Final del juego » par une série d'éléments en communs. Dans ce conte, il y a trois personnages – Leticia, Holanda et la narratrice – qui attirent l'attention des passagers d'un train depuis le fond d'une maison du quartier portègne de Palermo[107]. Ces éléments communs sont : le lieu – un arbre et la voie

[107] Cortázar, Julio, «Final del juego», *Obras completas Volumen I Cuentos*, Barcelona: Galaxia Gutenberg/ Círculo de lectores, 2003, p. 513-518. Julio Cortázar a vécu à Chivilcoy entre 1939 et 1944, où il a été professeur à la Escuela Normal Domingo Faustino Sarmiento. Là, il fréquentait le studio de photographie de Ignacio Tankel. Tankel s'installe à Chivilcoy la même année que Cortázar, avec sa femme et sa fille, et coïncide avec lui dans la pension de la famille Varzilio, où ils vivaient tous les deux. Là, ils se lient d'amitié et à la demande de Tankel, qui était réalisateur de cinéma, Cortázar participe à l'écriture du scénario du film *La sombra del pasado*, dont aucune copie n'a été conservée. Le documentaire *Buscando La sombre del pasado* enquête sur cet épisode et sur le passage de Cortázar à Chivilcoy. Grâce aux témoignages de certains voisins, le documentaire reconstruit ce qu'a été la réalisation de ce film, presque sans budget et dans un village loin de Buenos Aires. Tankel filme le scénario en 1946, alors que Cortázar a déjà quitté Chivilcoy pour s'installer à Mendoza en tant que professeur à l'Universidad de Cuyo. Cette amitié intellectuelle et créative entre Cortázar et Tankel, ayant trouvé son origine dans la pension où ils vivaient tous les deux, pourrait avoir comme corrélat le lien entre les personnages de Horacio Oliveira et Traveler dans la partie « Del lado de acá » du roman *Rayuela* de Cortázar (Cortázar, Julio, *Rayuela*, *Obras completas*, Barcelona : Galaxia Gutemberg-Círculo de lectores, p. 275-411). Mais elle ajoute également une arête supplémentaire à deux personnages de Ronsino. À Juan Rivera, d'une part, que nous avions associé aux figures de Saer et Juan L. Ortiz. Souvenons-nous que Juan Rivera arrive dans le village pour vivre dans une chambre à louer. Et son séjour dure le temps d'une année scolaire (de février à décembre), associant ainsi son passage à la durée de cette période scolaire. Même si Cortázar arrive dans le village au mois d'août 1939, il le fait pour exercer en tant que professeur, ce qui associe également sa présence au cycle scolaire. D'autre part, le personnage de Pajarito Lernú. Dans les témoignages des voisins de Chivilcoy, surtout ceux des personnes ayant été élèves de Cortázar à la Escuela Normal et celui de la fille de la propriétaire de la pension Varzilio, Cortázar apparaît comme un personnage bohème, toujours en train d'écrire. Telle est l'image de Pajarito Lernú – un personnage bohème qui écrit – présente au long des quatre livres de Ronsino qui forment notre corpus. De fait, dans un entretien, Ronsino raconte que la première image qu'il a eue d'un écrivain provient d'un film documentaire de Tristan Bauer sur Cortázar. On y voit l'écrivain dans différents reportages où il raconte sa vie et donne son point de vue sur diverses questions

ferrée–, une maison où ils ne veulent pas retourner – la « Casa » où a lieu une fête chez Ronsino ; la maison où se trouvent les adultes chez Cortázar –, le rapport de jalousie entre les personnages, suite à l'apparition d'un troisième (ou d'un quatrième) personnage – Brusela ; Ariel. Enfin, le nom de la femme pour laquelle se disputent Ben et Aló – Brusela – peut également être lu comme un indice du lien avec Cortázar, qui est né, à cause du travail de son père, à Bruxelles en 1914.

Dans le texte de Cortázar, le jeu consiste à prendre des poses ou à faire la statue face au regard des passagers. Lorsque l'un d'eux, Ariel, tombe amoureux de Leticia, les autres se sentent jaloux et le jeu s'arrête car les intérêts croisés des trois filles et d'Ariel le corrompent. Il se transforme en tout cas en autre chose. Le jeu qui s'achève est celui de l'enfance, remplacé par le jeu de la séduction adolescente/adulte. C'est cette même tension qui existe entre Ben et Aló à cause du souvenir de Brusela, qui est un « recuerdo-muerte » (*V*, p. 82). Vers la fin du texte, après une longue dispute qui comprend une bagarre, une photographie de Brusela tombe du caleçon de Aló et se retrouve à portée des deux. Pour la deuxième fois, vers la fin du texte, on trouve la contemplation d'une photographie, question que nous aborderons dans la deuxième parte de ce travail (*cf.* 4.3.3). Ils ont, à ce moment-là, la conversation suivante :

> La foto está reposando en el medio de la calle vieja. A la vista de los dos.
> –Tengo ganas de jugar– dice Ben.
> –Yo también. ¿A qué?
> –A ser niños.
> –A ser putas– se ríen.
> –A ser niños cogeputas.
> –A la puta madre que te parió.
> –Al recóndito lugar de tu puta niñez, y que te recontra.
> –A ser bestia y gusano.
> –Y niños.
> –Bestias y gusanos niños.
> –Sí, y que viajábamos… ¡no! No puede ser…
> –¿Qué pasa, Aló?
> –No podemos jugar. Se aparece a cada rato. No podemos desprendernos de ese recuerdo. (*V*, p. 84-85)

---

littéraires et politiques (*cf.* Astarita, Gaspar, *Cortázar en Chivilcoy*, Chivilcoy : Talleres GraFer, [1997] 2014, et les documentaires *Cortázar en Chivilcoy* et *Cortázar* cités dans la bibliographie).

L'enfant « cogeputas », c'est aussi Nano, dont l'histoire est celle d'un enfant entraîné vers l'âge adulte à travers la prostitution, qui possède alors l'expérience suffisante pour prendre la parole et s'ériger en narrateur. Il a un souvenir à raconter, de même que Leo a pu narrer, une fois revenu du bordel, dans un style qui surprend Nano ; un style incontestable car il est le produit d'une expérience mémorable. Le jeu s'achève dans ce dernier conte avec la présence du souvenir. Le souvenir empêche de jouer. Les personnages ne peuvent se détacher du souvenir et pour cette raison ne peuvent jouer, c'est-à-dire que l'on peut jouer quand il n'y a pas de souvenirs, quand il n'y a pas de passé, quand les mots n'entraînent pas d'autres évocations d'énonciations précédentes, quand ils sont prononcés presque pour la première fois et associés à la nomination de ce qui est à portée de main, c'est-à-dire durant l'enfance. Les personnages se proposent de jouer « a ser niños », mais ne le peuvent pas car le passé est présent en permanence. Lorsqu'il y a du passé – et le mot qui nomme le présent entre en dialogue avec ce qui l'a précédé – le jeu est terminé, on entre dans l'empire du souvenir. Ce conte semble une continuation du texte de Cortázar, qui répondait à la question de savoir ce qui a lieu une fois que le jeu est terminé.

Dans le dernier texte de son premier livre, Ronsino renforce la question de la narration associée au souvenir et à la fin de l'enfance, c'est-à-dire au début de la *hablancia*[108]. Ce conte vient occuper ce seuil de passage vers une *hablancia* littéraire, vers une modulation propre qui trouvera son chemin dans le roman, où les répétitions que nous avons signalées prennent une cadence particulière. Ici, la répétition est concentrée dans l'apparition récurrente de la phrase « La mosca revuelve el aire porque es mosca » dans le discours de Aló (dix répétitions en tout : *V*, p. 74, 75, 77, 83, 85 y 88), qui est le point de connexion avec le discours de Pajarito. Dans l'*incipit*, Pajarito écrit :

> *... escribo que soy mosca, escribo, yo, Pajarito Lernú, que soy una mosca que da vueltas, quiero escribir una frase que desate un nudo, y que sea una frase: un mundo expandido hacia la nada, que explique sin explicar, que trace el*

[108] Nous prenons cette idée de *hablancia* employée par Mónica Cabrera dans son étude du travail de Giorgio Agamben. Cette *hablancia* est évoquée en opposition à l'enfance, notion développée par Agamben dans *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire* (*cf.* Cabrera, Mónica, « La voz (*phoné*) y el *logos* », in Abraham, T., *Griegos en disputa*, Buenos Aires, Eudeba-Sudamericana, 2014, p. 30-40).

relieve de las cosas más feas, más pequeñas, más endurecidas por el miedo y el fracaso… (*V*, p. 74).

Cette phrase qui se répète dans le texte est peut-être la phrase que Pajarito est maintenant en train d'écrire et qui renvoie à la nomination, une question abordée dans *La descomposición* que nous traiterons dans le prochain chapitre. On peut le penser ainsi puisque dans la phrase la condition de la mouche est justifiée par son nom, « es mosca », c'est-à-dire que « se llama mosca » et que pour cette raison elle « revuelve el aire ». À partir de cela, Pajarito ébauche une définition de la phrase. Il y a dans son écriture une pensée sur la phrase elle-même, définie comme « *mundo expandido hacia la nada* », quelque chose de semblable aux définitions grammaticales de la phrase en tant qu'expansion d'un noyau et également proche de la conception de la phrase selon Lukács que nous avons indiquée dans l'introduction. La différence entre la phrase et le vers épique, selon Lukács, réside dans le fait que la phrase ne contient pas un sens immanent, elle s'en approche, plutôt ; elle part à la recherche du sens au moyen du mouvement syntaxique. Dans cette expansion se joue une pensée sur la phrase et se joue en même temps la phrase même en tant que pensée, comme nous l'avons vu dans la partie précédente lorsque nous avons commenté les phrases et la manière qu'ont des fragments déterminés de revenir dans la même phrase en récupérant une intonation issue de l'oralité, mais en réinsérant également dans la syntaxe des éléments du passé. Ce retour d'éléments rend compte d'un mode de traitement de la temporalité lié au rythme que provoquent ces segments lorsqu'ils reviennent. Ce mouvement syntaxique est une prise de position de l'écrivain par rapport à la langue qui rend compte de son expérience avec et dans la langue et, pour cette raison, de son expérience temporelle.

1.3 Conclusions du premier chapitre

Comme nous l'avons vu, les contes installent un endroit où vont se dérouler les histoires, un cercle de personnages et certains préoccupations esthétiques concernant la langue. Dans ce chapitre, nous avons déjà signalé des points qui seront repris dans les romans en justifiant par-là la considération de ce recueil comme un espace « ur » dans le travail de Ronsino.

Lus dans la perspective de l'œuvre qui est survenue plus tard, tout au long de la décennie 2003-2013, les conflits abordés dans les contes constituent l'histoire 1, en reprenant Piglia, d'une histoire 2 dont le but est d'instaurer un lieu et un ensemble de personnages. Les récits (histoire 1) chiffrent le projet (histoire 2). Ce projet inclut la narration du lieu natal comme une conséquence de l'expérience dans la langue vécue par Ronsino lors de son arrivée à la ville de Buenos Aires. Si cette expérience lui montre en quoi il amène avec lui la trace matérielle de son endroit de naissance, l'accent, cet endroit se révèle comme un espace à poétiser. Comme il n'est pas le seul ni le premier à entamer une telle poétique, son travail implique une différentiation par rapport aux autres auteurs pour qui la littérature est aussi une écriture du lieu natal, bien que pas forcément pour les mêmes raisons que pour Ronsino. Cette différentiation engage une prise de position dans la langue qui est le matériau commun à tous, écrivains et non écrivains. Dans le cas de Ronsino, cette prise de position se constate dans la construction des voix narratrices où se noue l'histoire 1 et l'histoire 2, la péripétie racontée et la préoccupation par la langue qui déclenche le projet littéraire. Ces voix sont le résultat d'une intonation construite à travers un mouvement syntaxique que nous avons commencé à étudier dans les contes et nous analyserons par la suite dans les romans. Ce mouvement syntaxique suppose également un traitement de la temporalité lié à la répétition et au retour des segments propres à l'oralité qui dans les romans permettra d'envisager d'autres représentations du temps.

Cette sorte d'énumération enchaînée des raisons nous permet de parler d'un « ur-univers » à l'égard des contes, dans la perspective de notre étude. Passons à présent à l'analyse des romans.

CHAPITRE 2

LA DESCOMPOSICION ET *GLAXO* : DEUX APPROCHES DU ROMAN

À partir de la parution de son recueil de contes, Ronsino se consacre à l'écriture romanesque. Quatre ans plus tard, il revient à la publication avec *La descomposición,* son premier roman puis, deux ans après, il publie *Glaxo*[109].

Même si les deux romans ont attiré de la même façon l'attention du milieu littéraire de Buenos Aires (et les comptes rendus qui ont circulé le démontrent[110]), *Glaxo* lui a valu une attention un peu plus importante au sein de la critique littéraire académique, comme le montrent les études que Julio Premat et Sylvia Saítta ont consacrées à ce roman. Le choix de la maison d'édition Eterna Cadencia lors de la publication de *Glaxo* est d'autant plus significatif qu'il représente de la part de l'auteur une préférence pour une petite maison, ce qui lui permet d'établir un lien plus personnel avec son éditeur. En outre, ce roman est le premier livre d'Hernán Ronsino à être traduit, d'abord en français, puis en allemand, italien et anglais. Ces traductions lui ont ouvert les portes d'autres champs littéraires, tandis que des liens avec le Chili commençaient à se tisser[111].

---

[109] Ronsino, Hernán, *La descomposición*, Buenos Aires : Interzona, 2007 et Ronsino, Hernán, *Glaxo*, *Op. cit.* Toutes les citations de ces livres ont été extraites de ces premières éditions. Les références seront données à la suite de chaque citation, entre parenthèses, précédées de la mention *D* pour *La descomposición* et de la mention *G* pour *Glaxo*. En 2014, il y a eu des rééditions de ces livres : *La descomposición* a été réédité par Eterna Cadencia à Buenos Aires et *Glaxo* par la maison d'édition chilienne Cuneta, à Santiago du Chili.

[110] Plusieurs comptes rendus ont circulés dans la presse, des journaux aux blogs. Par exemple, Beatriz Sarlo a commenté les deux romans à chacune des années de leur parution dans sa rubrique du journal *Perfil* ; la revue littéraire électronique *El interpretador* accuse réception de la publication des deux livres avec des comptes rendus analytiques de la part de Jorge Consiglio (*La descomposición*) et Luciana Czudnowski (*Glaxo*). *No-Retornable*, publication électronique de littérature et d'art, consacre aussi deux articles signés par Jimena Repetto (pour *La descomposición*) et par María Laura Caraballo (pour *Glaxo*). *Radar libros*, supplément littéraire du journal *Página 12*, consacre une page à *La descomposición* (par Alejandra Laurencich).

[111] L'entrée de Ronsino dans le monde de l'édition européenne se produit avec ce roman. Il est d'abord traduit en français par la maison parisienne Liana Levi et publié sous le titre *Dernier train pour Buenos Aires* en 2010. Deux ans plus tard, motivé par la traduction française, l'éditeur suisse de la maison Bilgerverlag s'intéresse au roman et le publie en allemand intitulé *Letzter Zug nach Buenos Aires*. Meridiano zero, en Italie, fait de même en 2013 en gardant le nom *Glaxo*. Le tour de l'édition américaine arrive en 2017 et *Glaxo* est publié par Melville House. Même si Eterna Cadencia exporte ses livres vers le Chili, le prix de marché est assez élevé et la maison d'édition

Quatre années séparent la publication des contes (2003) du premier roman. Deux la publication de *La descomposición* et *Glaxo*. Il faudra ensuite attendre quatre ans pour qu'apparaisse *Lumbre*, qui vient clore le cycle du village. Dans cette perspective, ces deux romans arrivent ensemble dans le travail d'écriture de Ronsino ; un travail lent, comme il l'a lui-même déclaré. Ce sont deux textes brefs qui semblent sortir d'un même dispositif d'écriture. Autrement dit, une fois que Ronsino parvient à activer le dispositif qui permet à *La descomposición* de se concrétiser, *Glaxo* arrive plus rapidement. Ce dispositif a à voir, selon notre point de vue, avec un traitement romanesque de la temporalité. Nous avons déjà analysé dans le chapitre précédent l'organisation temporelle dans le discours des contes. César Aira, dans l'introduction à son texte *El infinito*, réfléchit aux notions de conte et de roman. Selon lui, la différence se situe précisément dans la temporalité. Tandis que le conte raconte ce qui a eu lieu, le roman raconte ce qui est en train d'avoir lieu[112]. Cette perspective d'Aira, qu'il mène par ailleurs lui-même à bien dans son écriture littéraire, se rapproche des postulats de Bakhtine que nous avons déjà développés et reprenons ici.

Rappelons que pour Bakhtine le roman est un genre né avec la contemporanéité (il en parle en 1941), un genre que l'on associe à l'écriture et à une réception silencieuse. Bakhtine va définir le roman par rapport au genre épique, c'est pourquoi la différence entre circulation écrite et circulation orale prend de l'importance. Le temps de la production de l'œuvre et celui de sa réception se voient modifiés par la matérialité du texte, ce qui a une incidence sur le genre.

---

chilienne Cuneta a réussi à le republier dans une édition de poche. Finalement, à la fin de l'année 2017, *Glaxo* est sorti au Brésil, chez Editora 34, traduit en portugais et en 2018, en Grèce, chez Opera Books, sous le titre *ΤΟ ΤΕΛΕΥΤΑΙΟ ΤΡΕΝΟ ΑΠΟ ΤΟ ΜΠΟΥΕΝΟΣ ΑΪΡΕΣ* et en Turquie, *Raydan Çikar Treler*. Au fur et à mesure cette recherche s'est développé les ouvrages de Ronsino ont trouvé leur place dans les maisons d'éditions européennes et américaines. En 2018, *La descomposición* est sorti en allemand chez Bilgerverlag, *In Auflösung.* Le rayonnement de l'œuvre de Ronsino est perceptible à travers la traduction.

[112] Selon César Aira, la différence entre le conte et le roman réside dans la question temporelle. Tandis que le conte raconte « ce qui s'est passé », le roman raconte « ce qui se passe », ce qui a lieu car quelqu'un est en train de le raconter et, partant, de le vivre. Le roman reste ouvert, avec des possibilités de changement par rapport au conte qui serait déjà clos. Cette liberté qu'Aira attribue au roman est très proche des postulats de Bakhtine que nous avons considérés depuis le début. Le passé et les souvenirs sont la matière d'un genre qui vit dans le présent et qui les installe dans le discours, leur octroyant à travers ce mouvement une absolue pertinence. (Aira, César, « Cuento, novela », *El infinito*, Buenos Aires : Editorial Vanagloria, 1994, p. 45).

Selon cette perspective, le genre peut être pensé comme une conséquence de la temporalité que sa propre matérialité a modelé[113]. D'ailleurs, continue Bakhtine, le roman met en contact son matériau avec le terrain du présent. Il ne s'agit plus de vénérer un temps passé, comme dans le genre épique. Dans ce présent, la production et la réception sont séparées et cela touche la question du temps : d'un côté, écrire et chanter supposent des durées différentes ; de l'autre, la lecture peut être plus longue que l'écoute et c'est le lecteur qui la gère. Cette différence insère un laps de temps entre production et réception.

L'écriture romanesque implique donc une position à l'égard du temps qui entraîne une réflexion sur la condition linguistique de l'être humain, car elle met l'écrivain face à la temporalité du présent. Temps et langue semblent les sujets d'une même pensée, car la temporalité s'inscrit dans la structure même des langues : les temps verbaux et les adverbes permettent de rendre représentable à la compréhension humaine le devenir de la nature[114]. Autrement dit : penser le temps, c'est penser la langue, car c'est précisément dans la langue que la temporalité s'héberge, comme nous le verrons par la suite. Pour penser la question à partir de l'analyse menée par Paul Ricœur dans *Temps et récit III*, ce sont les structures temporelles de la langue qui conjuguent le temps vécu avec le temps cosmique et qui permettent à l'être humain d'accéder au temps chronique ; qui lui permettent,

---

[113] Nous pouvons penser le texte épique de la même manière. Les répétitions qu'on observe dans les chansons de geste s'expliquent par le fait que ces poèmes ont été composés et reçus sans passer par l'écrit. Ces répétitions aidaient les troubadours qui pouvaient par conséquent retenir plus facilement les longs morceaux de textes, car à force de répétition un certain rythme se créait et les textes pouvaient être plus facilement appros par cœur. D'ailleurs, la réapparition de l'information actualisait l'histoire pour le public qui pouvait ainsi la suivre sans ne se perdre ni l'oublier. Tels sont les postulats soutenus par la théorie néo-traditionaliste de Ramón Menéndez Pidal et Thomas Montgomery. Ils expliquent de la sorte l'existence d'une épique castillane dont les traces écrites sont en revanche peu nombreuses. Selon cette perspective, la circulation orale des chansons de geste fait partie de la notion même d'épique et de particularités stylistiques comme la présence de répétitions. Ils expliquent encore que ces caractéristiques stylistiques qui définissent le genre sont une conséquence des conditions matérielles. Cette remarque tend à démontrer que les conditions matérielles des œuvres déterminent les caractéristiques des genres auxquels on les attribue. (*cf.* Menéndez Pidal, Ramón, *La epopeya castellana a través de la literatura española*, Buenos Aires : Espasa-Calpe, 1945).

[114] Sans vouloir nous plonger dans une question qui dépasse cette étude, nous parlons ici du seul horizon des langues indo-européennes, dans lesquelles existent des catégories comme « temps verbal » ou « adverbe ». D'autres langues telles que le chinois ne possèdent pas de temps verbaux. Dans le cas du chinois, il y a des particules aspectuelles qui rendent compte de la temporalité. Cette remarque tend à signaler que notre considération sur la condition temporelle des langues occidentales n'ignore pas la complexité de la question telle que présente dans d'autres langues.

autrement dit, de parler du temps[115]. Ainsi, la phrase en elle-même et sa structure grammaticale et informative proposent une réflexion sur la temporalité. La structure même de la phrase comprend la pensée de la temporalité et, pour pousser plus loin cette idée, celle du régime d'historicité, c'est-à-dire des représentations du temps possibles pour chaque culture[116]. Faire face à l'écriture du roman signifie alors faire face à une réflexion sur le temps dans la construction de la phrase. Cette réflexion rend compte de la pensée proposée par la phrase elle-même, comme nous le verrons plus avant.

Dans le travail de Ronsino, cela se traduit par un positionnement face à d'autres livres qui travaillent la temporalité et le langage, chacun de façon très différente : *El limonero real* de Juan José Saer et *Operación masacre* de Rodolfo Walsh[117]. Ces livres apparaissent de manière fantasmatique dans ses propres textes *via* des relations transtextuelles[118]. Le discours romanesque de Ronsino suppose

---

[115] Ricœur, Paul, *Temps et récit Tome III. Le Temps raconté*, Paris : Éditions du Seuil, 1985, p. 189-211. Ricœur considère le temps vécu, physique, celui de l'existence humaine et le temps cosmique, universel, celui du monde. L'articulation entre ceux-ci se donne à travers certains outils de la pensée humaine : les calendriers, la suite des générations, les archives, les documents, les traces. Le calendrier est le premier lien établi entre le temps physique et le temps cosmique et son institution constitue un troisième temps, le temps chronique. Cette dénomination est formulée par Émile Benveniste et reprise par Ricœur dans cette étude. Ce temps chronique est le temps calendaire et c'est le seul qui, selon ces auteurs, existe dans l'existence humaine. Cette temporalité permet de mettre en relation événements personnels et événements relevant de l'histoire, de même qu'elle permet de les organiser : de les considérer comme des événements passés ou futurs. Pour ce faire, il faut déterminer un moment présent qui est signalé par la coïncidence entre cet événement et le discours qui l'énonce, c'est-à-dire par la parole. Il est nécessaire que quelqu'un parle en instaurant le présent de l'énonciation qui servira de référence pour organiser les événements en tant que passés ou futurs. C'est donc la langue qui est le support de l'articulation du temps chronique.

[116] Nous prenons ici la notion de régime d'historicité élaborée par François Hartog dans son travail *Régimes d'historicité : présentisme et expérience du temps* (Hartog, François, *Régimes d'historicité: présentisme et expérience du temps*, Paris : Éditions Point, [2003] 2012, p. 34-42.) Par régime d'historicité Hartog entend les formes ou modes d'articulation de ces catégories qui organisent les expériences et permettent de les dire. Plus précisément, ces catégories ou formes universelles que sont le passé, le présent et le futur. Selon les rapports respectifs entre ces trois catégories, certains types d'histoires sont possibles et d'autres non. Autrement dit, le régime d'historicité peut se résumer comme la conception du temps et de l'histoire qu'a une culture déterminée. Même si différents régimes peuvent coexister, il y a de nos jours, sous le capitalisme, une tendance à l'unification sous un seul régime.

[117] Saer, Juan José, *El limonero real*, Buenos Aires : Planeta/Seix Barral, [1974] 2010 et Walsh, Rodolfo, *Operación masacre*, Madrid : 451 editores, [1957, 1962, 1969] 2004.

[118] Le terme « fantasmatique » fait référence à la présence voilée ou directe de textes considérés comme des hypotextes dans le travail d'Hernán Ronsino. Nous avons choisi ce terme, malgré le poids théorique qu'il possède dans des discours tel que celui de la psychanalyse, car dans son acception la plus basique il se réfère à une représentation mentale imaginaire provoquée par le désir ou la peur (*Diccionario de la Real Academia Española*). Cette définition s'adapte au statut que ces hypotextes possèdent dans l'imaginaire de Ronsino, des textes qui sont présents dans son œuvre car ils sont désirés, c'est-à-dire qu'il y a un désir de les émuler, et parce que la crainte de ne pas y parvenir est une ombre menaçante pour le travail d'écriture. Quand bien même notre lecture et le

autant un traitement de la langue qu'un traitement du passé ; traitements qui se fondent, en raison de ce que nous venons d'expliquer, en un même geste.

S'agissant de la langue, le travail stylistique déjà entamé est approfondi. Le déplacement de l'information rhématique vers une position thématique dans la progression des phrases façonnées par la répétition dans ses contes s'accentue et prend un élan qui touche la tessiture du discours (*cf.* l'étude du conte « Te vomitaré de mi boca », 1.1). Ce mouvement de segments rhématiques vers des positions thématiques dans la structure informative des phrases constitue une des quatre caractéristiques rythmiques que peut avoir un texte selon ce qu'évoque Helena Beristain. Cette dynamique du retour a dans les romans des conséquences liées au traitement du passé[119].

S'agissant du passé, le principe de réapparition de personnages se renforce pour installer la dimension temporelle de l'univers fondé dans les contes. Au cercle des personnages déjà connus s'ajoute l'histoire de la génération précédente. Ronsino raconte à cette occasion les histoires de la génération ayant précédé celle de personnages tels que Nano, Martín Leguizamón, Emilia García, c'est-à-dire la génération contemporaine au personnage de Pajarito Lernú. Nous avons déjà signalé comment un moment clé de l'histoire argentine s'inscrivait dans le conte « Te vomitaré de mi boca ». C'est pourquoi les notions de « temps calendaire » et de « suite des générations » telles que Paul Ricœurles définit sont des outils efficaces pour saisir le pont que tend Ronsino entre ces romans et l'univers qu'il a étayé dans *Te vomitaré de mi boca*[120].

Mis en perspective, ces deux romans vont chercher le passé de la trame villageoise qui se refermera dans *Lumbre*, un récit qui établit l'année 2002 comme présent énonciatif de la fiction. Les quatre livres mettent en scène trois générations d'habitants de Chivilcoy. Nano formerait ainsi partie de la troisième, de même que

---

choix de ce terme pourrait également avoir certaines implications psychanalytiques, telle n'est pas notre intention à ce niveau de notre travail.

[119] Dans l'entrée « ritmo » de son dictionnaire, Beristain rappelle qu'il y a quatre sortes de rythme dont la combinaison donne lieu à l'eurythmie poématique : le matériel phonétique, les fonctions grammaticales et leur intonation, le schéma métrique et la gradation argumentative. (Beristain, Helena, *Diccionario de retórica y poética, Op. cit.,* p. 429-431). Le mouvement par segments dont on parle correspond aux fonctions grammaticales et à leur intonation.

[120] Ricœur, Paul, *Temps et récit Tome III. Le Temps raconté*, Paris : *Op. cit.,* p. 189-211.

le narrateur du dernier roman, Federico Souza[121]. *La descomposición* et *Glaxo* se réfèrent à la seconde. La figure de l'épanalepse, à travers laquelle nous avons pensé poétiquement la structure informative des phrases, prend une dimension plus globale et métaphorique pour penser le lien entre le recueil de contes, que nous avons proposé dans notre premier chapitre comme un ur-univers, et les romans. La réapparition de personnages et de lieux comprend également une dimension épanaleptique car elle se répète pour donner de l'emphase et ajouter des informations en construisant l'image d'un ensemble de générations qui s'articulent avec l'histoire argentine par le biais de l'information que fournit le temps calendaire. Le temps vécu de ces personnages et le temps cosmique, le temps du monde et de l'histoire, se lient, comme le dit bien Ricœur, à travers le temps calendaire qui instaure une nouvelle dimension temporelle, celle du temps chronique. Le discours romanesque de Ronsino raconterait donc cette dimension du temps chronique fictif. Écrire un roman dans lequel apparaissent des références historiques équivaudrait alors à la création d'une dimension fictive de temps chronique. L'instauration de quelqu'un qui parle, le narrateur, et d'un moment axial en fonction duquel s'organisent les évènements racontés à partir des catégories présent, passé et futur. Dans les deux romans, c'est un crime et une mort qui constituent ce moment axial ; crime et mort qui ne cessent d'avoir des effets dans le présent énonciatif des romans.

Ces deux romans mettront en place de manière systématique la présence du passé dans le présent au moyen de la réitération de l'information et du retour de certains éléments. La thématisation des rhèmes, clé du style de Ronsino commentée dans le chapitre précèdent, constitue un moyen d'inscrire le retour dans la matrice syntaxique. Ce traitement du passé, qui dans les contes prenait la forme d'un refrain ou d'une ritournelle (car on trouve des fragments des textes où ce procédé est utilisé), devient la tonalité du discours romanesque. Ce ton correspond à l'installation progressive du passé dans le présent à travers la mémoire et le souvenir.

[121] Sur ce point problématique, puisque se vérifie une incongruité par rapport à l'âge de Federico Souza, nous reviendrons plus avant.

Dans « Te vomitaré de mi boca » cette installation s'articulait avec une grande analepse bien délimitée, alors que dans ces romans elle prendra deux formes différentes, conduisant à une fusion discursive entre le récit du présent et les évocations du passé. En ce sens, la perspective de Bakhtine peut être lue à la lettre. Si le roman est ce qui situe le matériau raconté dans une « zone de contact maximum avec le présent », dans ces deux romans en particulier le matériau raconté, qui est le rapport entre le présent et le passé, est modelé par le style via la répétition pour qu'il garde contact avec le présent[122]. Le retour de l'information dans la phrase est la mise en forme de cette caractéristique. Ce contact, comme le dit Ricœur, suppose que « le passé ne cesse d'être réinterprété dans sa signification pour nous »[123].

À ce passé appartient également la lecture. Les relations transtextuelles dont nous avons parlé auparavant s'intègrent chez Ronsino à la modulation romanesque. Si nous entendons par transtextualité la définition de Gérard Genette – c'est-à-dire tout ce qui met un texte en relation manifeste ou secrète avec d'autres textes[124]– entre ces romans et ses textes, que nous appelons fantasmatiques, commence à se tisser ce type de relations dès les paratextes. Les épigraphes de chaque roman, à des niveaux différents, fonctionnent comme un protocole de lecture qui signale le type de relation transtextuelle établie entre le roman de Ronsino et le roman dit fantasmatique.

Dans ce chapitre, nous étudierons l'articulation du style dans ces deux premiers romans. Nous traiterons par la suite les deux livres séparément et dans l'ordre de publication en étudiant le style à travers l'organisation temporelle des récits et leurs rapports transtextuels.

2.1 La descomposición : rythme ternaire, temps fragmenté

La descomposición est un court roman organisé à partir de la juxtaposition de divers axes temporels. Le récit est pris en charge par un narrateur autodiégétique, le personnage d'Abelardo Kieffer, tout au long du texte. Abelardo est le directeur du

---

[122] Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman, Op. cit.* p. 448.
[123] Ricœur, Paul, *Temps et récit Tome III. Le Temps raconté*, *Op. cit*., p. 207.
[124] Genette, Gérard, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris : Éditions du Seuil, 1982, p. 7. Après avoir défini de manière générale la transtextualité comme nous venons de l'indiquer, Genette déploie un classement des rapports transtextuels dont nous nous servirons par la suite.

journal *La verdad* de Chivilcoy. Le texte est divisé en deux parties sous-titrées : « La acidez del limón » (*D*, p. 11-70) et « Esa podredumbre » (*D*, p. 71-132). Trois épigraphes l'encadrent. L'un, général, est tiré du conte « Bienvenido, Bob »[125] de Juan Carlos Onetti et les deux autres, un pour chaque partie, sont respectivement de Jean-Paul Sartre et Charles Baudelaire ; ils peuvent se lire sur la même page que les sous-titres[126].

« La acidez del limón » est organisé sur la base d'une alternance entre deux axes temporels. Ces axes apparaissent intercalés, séparés en brefs paragraphes et différenciés par une typographie que nous analyserons dans la deuxième partie de cette thèse. Le premier correspond au présent de l'énonciation de la fiction, le jour du soixantième anniversaire d'Abelardo, qui a invité son seul ami, Bicho Souza, à manger un *asado* chez lui. Nous sommes à la fin du mois de juillet 1999[127]:

> Despliego, mirando la carne sobre las brasas, el bollo de papel que contiene la nota de Bicho Souza. Está arrugado y manchado, en partes, por la grasa de la parrilla. Es *La Verdad*. Me siento en el tronco de la casuarina. Y leo en el extremo superior que dice: *Chivilcoy, lunes 28 de junio de 1999*. Son las páginas 3 y 4 del diario de hoy (*D*, p. 32).

Le temps chronique, affirme Ricœur, est le médiateur entre le temps vécu, physique, et le temps cosmique, universel. Le temps chronique : « il cosmologise le

---

[125] Onetti, Juan Carlos, « Bienvenido, Bob », *Cuentos completos*, Madrid : Alfaguara, 1995, p. 125-132. La citation de l'épigraphe appartient à l'*explicit* du conte : « Moviéndose sin disgusto ni tropiezo entre los cadáveres pavorosos de las antiguas ambiciones, las formas repulsivas de los sueños que se fueron gastando bajo la presión distraída y constante de tantos miles de pies inevitables. »

[126] Pour « La acidez del limón », l'épigraphe appartient au chapitre III, « La transcendance », de *L'être et le néant* de Jean-Paul Sartre. La citation, « Es la acidez del limón lo que es amarillo, es el amarillo del limón lo que es ácido », se trouve à la page 227 de la version originale française : « C'est l'acidité du citron qui est jaune, c'est le jaune du citron qui est acide » (Sartre, Jean-Paul, *L'Être et le néant,* Paris : Gallimard [1943] 1970, p. 227). En tête de « Esa podredumbre », nous trouvons un vers de Charles Baudelaire tiré du poème XXIX des *Fleurs du mal,* « Une charogne ». « El sol resplandecía sobre esa podredumbre » est la traduction en espagnol telle que lue par Hernán Ronsino de « Le soleil rayonnait sur cette pourriture » (Baudelaire, Charles, *Les fleurs du mal*, *Œuvres Complètes*, Paris : Gallimard, 1975, p. 31-32).

[127] Le 24 octobre 1999, Fernando De la Rúa est élu président de la République Argentine, c'est la fin de la décennie gouvernée par Carlos Saúl Menem. Durant le mois de juin de cette année-là, l'Argentine est en plein dans la campagne présidentielle qui aboutira à cette journée électorale. Fernando De la Rúa est un homme politique appartenant à l'Unión Cívica Radical, le même parti politique que celui de Raúl Alfonsín. Il établit avec Carlos Álvarez (appartenant au FREPASO, une nouvelle force à ce moment-là) une alliance politique afin de rassembler des voix. De la Rúa et son vice-président Carlos Álvarez gagnent les éléctions et accèdent au pouvoir le 10 décembre 1999. Encore une fois, comme dans « Te vomitaré de mi boca », nous sommes historiquement proches d'un seuil lié à un changement gouvernemental important.

temps vécu, il humanise le temps cosmique »[128]. Si c'est la coïncidence d'un épisode et d'un discours qui l'énonce qui désigne le présent, dans l'exemple précédent le présent se voit défini par le discours d'Abelardo qui se sert du journal pour confirmer son affirmation. Tout ce qui a lieu ce jour-là, qui correspond au temps vécu par les personnages, restera inscrit via le temps calendaire dans le temps cosmique. Mais, de surcroît, le fait qu'il s'agisse du jour de l'anniversaire du narrateur approfondit cette question, car l'anniversaire implique une réédition du cycle annuel (temps cosmique) en fonction d'une personne particulière (temps vécu), et cet anniversaire est la donnée qui sert à mesurer le temps vécu par cette personne en fonction des unités de figuration du temps cosmique, c'est-à-dire l'année comme unité.

Dans cet axe temporel sera raconté l'attente d'Abelardo, l'arrivée de Bicho chez lui, une maison loin du centre du village, la préparation de l'*asado* et le repas. Tramée parmi ces actions, nous trouvons la description-récit du corps d'un cafard mort poussé par des fourmis[129]. Dans le deuxième axe temporel, Abelardo raconte des épisodes de son passé. Il commence par une scène de l'année 1947 qui correspond à une partie de chasse, à l'aube, avec son père, Teodoro Kieffer, et d'autres hommes (Leo Krause et Eugenio Calderón), pendant laquelle il finit par tirer accidentellement sur Calderón qui meurt dans ses bras en chemin vers l'hôpital. Abelardo avait huit ans. Ensuite, la nuit de 1972 où il rencontre celle qui sera son épouse, Silvia Ayala, au bar Munich de la gare ferroviaire Norte, « el Munich de la Norte ». Le récit se poursuit avec les visites que font Bicho et Abelardo à Pajarito Lernú entre 1975 et 1981, pendant son internement à l'hôpital psychiatrique Wagner, « la colonia Wagner ». Et, finalement, on trouve un paragraphe consacré à la formation de la Légion de Munich, un groupuscule nazi dont faisait partie le père d'Abelardo. L'alternance des deux axes n'est pas systématique.

---

[128] Ricœur, Paul, *Temps et récit, Tome III. Le Temps raconté*, *Op. cit.*, p. 207, p. 160.

[129] On peut y entendre des échos de *La jalousie*, d'Alain Robbe-Grillet et de *Nadie, nada, nunca*, de Juan José Saer (Robbe-Grillet, Alain, *La jalousie*, Paris : Editions de Minuit, 1957 et Saer, Juan José, *Nadie, nada, nunca*, *Op. cit.*). Dans les deux cas apparaît un insecte, un mille-pattes chez Robbe-Grillet et une araignée chez Saer (qui fait intertextuellement allusion au premier), dont la description se trame dans le récit.

Dans la deuxième partie, « Esa podredumbre », la distinction typographique disparaît, de même que l'alternance entre le présent et les analepses. On y raconte la fin de l' *asado*, le départ de Bicho, le chemin qu'ils parcourent tous les deux jusqu'à l'arrêt de bus qui ramènera Bicho de nouveau au village et, finalement, ce qui a lieu le 19 février 1999, quatre mois avant le présent énonciatif du jour de l'anniversaire d'Abelardo (et de l' *asado*) : la découverte faite par Abelardo de la scène incestueuse entre son épouse, Silvia Ayala, et son fils, Juan Kieffer ; la mort de Silvia et la disparition du cadavre par Abelardo. C'est cette journée-là que nous considérons comme le moment axial qui organise les autres évènements et elle apparaît mentionnée de nombreuses fois[130].

Dans les contes, nous trouvons une claire distinction entre passé et présent. Cette distinction se maintient dans la première partie du roman. Dans la deuxième partie, elle disparaît dans un discours où présent et passé sont imbriqués. Le passé intègre l'impossible narration du présent (à peine commence-t-on à le raconter qu'il se transforme en passé) contenu dans le phrasé de la prose même.

Nous allons développer l'analyse en deux temps : tout d'abord, les éléments de l'ur-univers repris par la forme romanesque à travers son traitement de la temporalité. À cet effet, ces continuités seront divisées en deux catégories et listées puis analysées séparément. Ensuite, les éléments concernant la transtextualité avec *El limonero real* avant d'aboutir à quelques commentaires finaux.

---

[130] Le moment axial est défini comme « un événement fondateur, censé ouvrir une ère nouvelle (naissance du Christ ou du Bouddha, Hégire, avènement de tel souverain, etc.) ». Cet événement « détermine le *moment axial* à partir duquel tous les événements sont datés ; c'est le point zéro du comput » (Ricœur, Paul, *Temps et récit Tome III. Le Temps raconté, Op. cit.,* p. 157.) Bien entendu, ce moment axial que nous proposons est utile à l'intérieur de la fiction car c'est cet événement qui déclenche la narration et permet l'évocation des souvenirs dans l'ordre présenté par le narrateur. L'« ère nouvelle » ouverte par ce moment est, en tout cas, l'« ère » de la narration. Nous le considérons comme le moment axial car les évocations du passé et particulièrement celle de la mort d'Eugenio Calderón sont en consonance avec l'épisode de l'inceste entre Silvia Ayala et Juan Kieffer, étant donné que dans les deux scènes le lien père-fils est en jeu et qu'Abelardo se retrouve involontairement associé à la figure d'exécutant de la mort (celle d'Eugenio Calderón dans le premier cas et celle de son épouse, Silvia Ayala, dans le deuxième). Quelques-unes des mentions de cette date sont les suivantes : «Un día antes del tornado (18 de febrero), entré a la quinta, pedaleando, después de una tarde de trabajo agotadora: había olor a madera quemada.» (*D*, p. 102), «Esa noche calurosa de febrero (el 18, un día antes del tornado), después de cenar, Silvia Ayala quiso que nos sentáramos bajo la casuarina.» (*D*, p. 110).

2.1.1 Continuités provenant de l'ur-univers des contes présentes dans La descomposición.

Nous trouvons deux types de continuités provenant de l' « ur-univers » des contes. D'abord, celles qui correspond au niveau de l'histoire, ensuite, celles qui concernent le récit et le style.

2.1.1.1 Niveau de l'histoire

À partir des éléments consignés ci-dessus nous associerons ce roman avec les contes en fonction du traitement de la temporalité qui représente, à ce point de l'écriture de Ronsino, un travail sur la mémoire.

Des noms (Chivilcoy, Souza). La première référence qu'il nous intéresse de souligner est le nom de l'endroit. Dans l'exemple que nous citons plus haut, lorsqu'Abelardo lit pour lui-même l'angle supérieur de la page du journal, la première chose qui apparaît est le nom de l'endroit : Chivilcoy. Cette donnée constitue un indice quant au chronotope que le narrateur autodiégétique adresse au lecteur. Lieu et temps se retrouvent inscrits dans l'histoire. Dans le premier des contes étudiés, Nano se chargeait également d'indiquer le nom du lieu (*V*, p. 21). Cette référence constitue pour l'auteur un lien intertextuel avec sa propre œuvre publiée, entendant par « intertextuel » la définition qu'en donne Genette dans *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, la « coprésence entre deux ou plusieurs textes » par citation directe ou allusion[131]. Par « allusion », Genette sous-entend que le texte est un « énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions »[132]. La présence de noms (de lieux comme de personnages) déjà mentionnés dans des textes précédents d'Hernán Ronsino constitue cette inflexion à laquelle Genette fait référence.

C'est le cas du nom Souza. Dans « Pie sucio » et dans « Febrero », Federico Souza est le personnage mentionné qui interfère dans le couple formé par Martín Leguizamón et Emilia García. Dans le passé, Emilia a eu une relation avec Federico qui s'est terminée quand il a abandonné Chivilcoy en demandant à Emilia de partir avec lui, mais elle est restée et a entamé une autre relation avec Martín, avec qui

---

[131] Genette, Gérard, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, *Op. cit.*, p. 7-8.
[132] *Ibid.,* p. 8.

elle est en train de former une famille dans le présent énonciatif des contes. Bicho Souza, l'ami avec lequel Abelardo passera le jour de son anniversaire, est le père de Federico Souza.

Les dates disponibles et l'âge des personnages démontrent que *La descomposición* est le récit de l'histoire de la génération précédant celle des personnages des contes[133]. Paul Ricœur étudie la relation entre l'arrivée et le départ des individus qu'il appelle « porteurs de la culture » et considère, en prenant Alfred Schutz comme référence, qu'il existe une stratification de classes d'âge à un même moment : « L'expérience du monde mise en partage repose ainsi sur une communauté de temps autant que d'espace »[134]. En ce sens, nous pouvons classer les personnages de l'univers de Chivilcoy tel que le construit Ronsino à partir de la notion de génération, ce qui nous permet de penser les relations entre eux à travers l'idée également employée par Ricœur de « suite des générations ». Selon Ricœur, cette communauté de temps et d'espace suppose le partage de quelques faits bruts de la vie humaine, tels que la naissance, le vieillissement et l'âge moyen de procréation, c'est-à-dire la coïncidence entre le temps vécu et le temps cosmique à travers le temps chronique. Ainsi, Bicho Souza n'est pas seulement un ami d'Abelardo, mais également un camarade de génération, car ils ont tous les deux partagé des évènements qui seront racontés dans l'axe du passé de la première partie du roman et dans sa deuxième partie ; pour les mêmes raisons, Martín Leguizamón, Emilia García et Federico Souza appartiennent à la même génération et s'approchent de celle de Nano. Nous avons donc deux générations représentées. La suite suppose le remplacement des morts par des vivants qui viennent occuper leur place. Ces « morts » et ces « vivants » sont nommés en tant que contemporains, prédécesseurs ou successeurs selon les relations qu'ils entretiennent dans le cycle biologique de la vie. La « suite des générations », affirme Ricœur, confère à la perspective astronomique du « temps calendaire » une couche biologique car elle fait coïncider l'abstraction du calendrier avec le cycle vital.

---

[133] Nano a treize ans en 1983, Emilia García et Martín Leguizamón forment un jeune couple en 1999, et comme le dit le texte, Emilia a quarante ans, elle est née en 1959, la même année de naissance de Federico Souza ; Martín a deux ans de moins, il est né en 1961.
[134] Ricœur, Paul, *Temps et récit Tome III. Le Temps raconté, Op. cit.*, p 205.

Ronsino mène à bien le premier récit sur Chivilcoy depuis un présent énonciatif qui correspond à la première génération de la démocratie retrouvée en Argentine, comme nous l'avons déjà commenté dans le chapitre précédent ; une génération représentée par Nano ainsi que par Martín et Emilia. Le temps calendaire sert ici à tramer le temps vécu par ces personnages avec l'horizon historique de la démocratie retrouvée. Le moment du roman venu, le travail narratif de Ronsino part à la recherche des histoires de la génération précédente : Abelardo Kieffer, Bicho Souza et Pajarito Lernú. Depuis le seuil de cette démocratie nouvelle, la fiction du village se projette en arrière en quête des conditions ayant permis d'arriver à ce seuil. À propos du signifiant « démocratie », Graciela Montaldo écrit que l'impossibilité d'appeler « post-dictature » la période immédiatement postérieure à la récupération de la démocratie en Argentine a eu à voir, entre autres choses, avec la réactivation de certains termes, comme celui de « démocratie » et de son résultant « espejismo de entender la dictadura como algo que pasó solo mientras pasó, que no iba a extenderse más allá de su mero límite temporal »[135]. Construire en l'an 2007 un univers fictionnel s'appuyant sur le remplacement générationnel en ayant commencé par la génération de la démocratie pour ensuite, à partir du roman, aller en arrière, est également un pari pour comprendre que la dictature est non seulement quelque chose qui « pasó mientras pasó », mais dont les conséquences sur les liens entre les gens sont encore d'actualités. Ce pari rend compte du régime d'historicité à partir duquel Ronsino énonce son discours romanesque, car ce n'est que de là que l'on peut penser les conséquences de la dictature sur le tissu social, c'est-à-dire l'actualité dans le présent de cette expérience sociale. La pensée politique du présent à partir de la littérature est un geste qu'Hernán Ronsino réalise à plusieurs niveaux y compris, comme nous le verrons, par la construction même de la phrase.

Des personnages (Pajarito Lernú, Gladiolo Santonuchi). Le personnage de Pajarito Lernú est l'élément le plus fort pour établir l'intertextualité interne par rapport au propre travail de Ronsino. Sa réapparition ratifie, de par son amitié, l'appartenance générationnelle des protagonistes du roman – du fait d'être des amis de Pajarito Lernú, Abelardo et Bicho démontrent leur existence fictive non explicite

---

[135] Montaldo, Graciela, « Argentina año cero », *Zonas ciegas. Populismos y experimentos culturales en la Argentina*, Buenos Aires : Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2010, p. 139.

dans les histoires narrées dans les contes. Ce personnage a été présenté dans « El sueño argentino » dans un état de décadence évoquant un passé meilleur, rappelons-nous l'insistance au début de ce conte sur le fait qu'auparavant Pajarito Lernú n'était pas ce qu'il est désormais, et qu'il avait des idées et des arguments (*V*, p.39). Cet état semblerait être le résultat de quelque chose qui lui est arrivé et qui est raconté dans ce roman : son internement dans un hôpital psychiatrique, la « colonia Wagner », entre 1975 et 1981, un laps de temps par ailleurs significatif pour évoquer, sans coïncider exactement, les dates de la dernière dictature militaire argentine, ayant eu lieu entre 1976 et 1983[136]. Dans « Secuelas de un viaje sin partida », nous pouvons lire des textes écrits par Fernando Lernú, Pajarito. Ce conte est l'histoire du seul livre qu'a écrit Pajarito, *Bajo el nombre de Kafka*, publié en février 1981 et qui est en vente dans deux librairies du Chivilcoy fictif (*D*, p.77). De plus, un des épisodes remarquables de ce roman tourne autour d'un article critique – « Kafka es Kafka », de José Tarditti – qu'Abelardo a accepté de publier dans le journal et qui génère un profond malaise chez Pajarito :

> «Kafka es Kafka» salió publicado el domingo 3 de agosto de 1981, en la página cultural de *La Verdad*. Al día siguiente, Pajarito Lernú me citó en La Perla. Empezó por preguntarme si yo lo consideraba un amigo. Porque él, hasta ayer, sí, me dijo. No podés permitir semejante cosa, y tiró la página estrujada sobre la mesa del bar. Entonces hubo un silencio. Pajarito se recostó contra el respaldo. Evitaba mirarme a los ojos. Y siguió, con bronca: Porque si vos tenés algún problema conmigo, me lo tenés que decir en la cara, no necesitás armar tanta rosca para echarme mierda encima. Es evidente, seguía Pajarito, que ese tal Tarditti es un invento, de dónde lo sacaste, no te tenía inventando nombres (*D*, p. 91)[137].

La même dynamique générationnelle se présente avec le nom de Gladiolo Santonuchi : « El viernes, antes de los tiros, Sabala parece que anduvo chupando en lo de Vardemann. Ahí labura la hija de la Gladiolo Santonuchi, la Yoana, una pendejita preciosa. Parece que el viernes Sabala la cagó a trompadas a la Yoana. » (*D*, p. 76). Souvenons-nous que Gladiolo Santonuchi est la prostituée qui, le 8 décembre 1983, abuse de Nano dans la sacristie. Le fait d'inclure la fille de la prostituée dans un contexte identique à celui de sa mère – l'exercice de la prostitution dans un bar du village – participe à l'idée de suite générationnelle. De

---

[136] Nous reviendrons sur l'apparition de dates proches de celles de moments axiaux de l'histoire argentine dans le travail de Ronsino.
[137] Nous signalons que, dans le calendrier réel, le 3 août 1981était un lundi.

façon inverse dans ce cas, puisque c'est l'apparition d'un successeur qui renforce la dynamique de la présence de deux générations – et non celle d'un prédécesseur, comme c'est le cas du personnage de Bicho Souza. En traitant du « temps calendaire », Ricœur rappelle, en citant Émile Benveniste, que la bidirectionnalité est une caractéristique de tous les calendriers[138]. Si la présence de Bicho Souza renvoie à « Pie sucio » et à « Febrero », les deux contes où son nom est apparu pour la première fois, la présence de Yoana ramène le lecteur vers le présent. Autrement dit : le lecteur perçoit le vecteur temporel qui va de « Te vomitaré de mi boca » jusqu'à ce roman en renforçant la bidirectionnalité temporelle de l'univers de la fiction (ou de ce temps chronique). C'est le « temps de la lecture » qui retourne vers un passé « d'avoir lu » (pour le lecteur) et « d'avoir écrit » (pour Ronsino[139]), car dans le cadre de la fiction les évènements référés dans *La descomposición* correspondent à la même année que ceux présentés dans « Pie sucio » et dans « Febrero ».

Ces continuités justifient notre postulation du recueil de contes en tant qu'ur-univers et montrent que l'intertextualité a une fonction clé dans la construction de la suite de générations. Cet élément confère au travail de Ronsino l'aspect d'un projet littéraire et pas seulement celui d'une succession de livres.

L'univers de la maison close et de la masculinité. De nouveau, l'univers de la prostitution et des bars « pour hommes » occupe une grande partie du récit. Cet univers apparaît surtout dans la deuxième partie, « Esa podredumbre », lorsque Abelardo, après avoir accompagné Bicho prendre le bus de retour, marche vers chez lui et intercale dans le récit de son parcours (qui culminera avec le souvenir fondateur de l'inceste) les souvenirs de scènes ayant eu lieu dans ces espaces éminemment masculins.

Tandis qu'ils attendent le bus, Abelardo observe :

> El almacén de Rigone está silencioso. Tiene adentro a cuatro o cinco bebedores, envueltos en esa luz opaca. Buscan un momento de refugio.

---

[138] Ricœur, Paul, *Temps et récit Tome III. Le Temps raconté*, *Op. cit.*, p 194.

[139] Ou encore « d'avoir publié » car nous ne savons pas vraiment à quel moment un écrivain commence à écrire un texte. Cette interprétation suit une lecture « dans l'ordre de publication » car c'est la position que nous avons choisie pour mener notre analyse, mais nous savons que les lecteurs approchent rarement l'œuvre d'un écrivain dans l'ordre de publication. De toute manière, la bidirectionnalité du calendrier permet d'établir les liens quel que soit le livre par lequel on commence.

> Meditan. Juegan a las cartas. Extrañan al Gato Negro, del otro lado. Las piecitas oscuras, con esos focos rojos. Las camas chirriosas. Las caricias de las minas, desnudas, o tapadas apenas con tules. La sonrisa de algún viajante, algún visitador médico, ese estilo que ellos, los bebedores, siempre respetaron; la exigencia de los Coria, por la exclusividad de Amanda Larrea. Y las peleas, por eso. Una puta no puede llamarse así, decían los muchachos del diario. Pero ahí estaban, detrás de los pinos, ahora ausentes, cruzando el campito de Suárez, las luces de neón titilantes del Gato Negro, y la bufanda roja, con forma de flecha, que se estiraba y se contraía, para indicar la existencia del lugar. Lo cerraron cuando decidieron levantar el barrio Los Troncos. Pero no pudieron con el almacén de Rigone. Ahí descansan los restos de la vieja noche (*D*, p. 83-84).

Auparavant, Bicho Souza, à travers le discours auquel Abelardo fait référence, avait raconté l'histoire d'un personnage sur lequel il avait lui-même écrit un article pour *La verdad*, un chauffeur de « remís » du nom de Sabala, qui finira par frapper la fille de Gladiolo Santonuchi :

> Dicen que dormía en la agencia, en esos sillones de mimbre, porque, ahora se sabe, lo habían desalojado de la casa que alquilaba. Y empezó a chupar. Empezó a frecuentar el bolichito de Vardemann, allá, atrás de la cancha de gimnasia. Se chupaba la vida, pobre pibe. Y así, chupado como estaba, empezó a jugar en el bingo. Jugaba a los caballos. Son caballitos de juguete, que corren. Sabala se volvió loco con el 4. Un caballito verde y negro, era. Cuando Sabala llegaba, decía que el 4 era de él. Parece que un día, mamado, se la agarró con un viejo de Huergo que jugaba con el 4. Si no los separa Solimano, Sabala lo caga a trompadas al viejo de Huergo. Es así. El Soli Solimano deambula adentro del Bingo. Olfatea la sangre. Respira el olor del muerto, como un perro policía, como un buitre, para sacarle la carne, para comerse la carroña. Entonces, después, lo lleva a la casita de enfrente: donde está Gestoso. Le hacen firmar unos documentos al muerto. Y le dan la guita que el muerto quiera (*D*, p. 75-76).

Dans les deux exemples, nous observons la récurrence du milieu des bars nocturnes liés à la prostitution et au jeu ainsi que, dans le second cas, à l'usure. La présentation de ce motif intervient dans « Te vomitaré de mi boca » depuis la perspective de la fascination née de la focalisation d'un personnage de treize ans, qui idéalise l'espace de la maison-close. Dans le roman, la focalisation depuis deux personnages tels qu'Abelardo et Bicho donne au sujet une certaine dureté en tant qu'ils expriment la violence de ce milieu qui dans le cas de Nano apparaît dans la scène d'abus. À ce moment-là, c'est Gladiolo qui exerce une violence abusive qui finit par s'intégrer à la scène comme une opportunité pour accéder à l'expérience sexuelle évitée jusqu'ici. Dans ce roman, en revanche, ce milieu apparaît comme un

lieu où circulent les hommes et où se prostituent des femmes qu'on violente – comme Yoana ou Amanda Larrea.

Des scènes (l'*asado*, la buanderie). Toute la première partie de *La descomposición* se déroule le jour de l'anniversaire d'Abelardo ; les analepses successives intercalées racontent l'histoire de ce personnage. Le premier axe temporel établit un présent de l'énonciation pour tout le roman qui organise les dates en établissant le degré zéro de la deixis diégétique.

Ce jour-là, la célébration se réalise *via* un *asado*. La scène de l'*asado* reprend le « costillal » célébré dans « Te vomitaré de mi boca », mais commence surtout à s'établir le lien hypertextuel qui unit ce texte à son hypotexte fantasmatique, *El limonero real*. Là aussi, la narration tourne autour de la célébration d'un *asado*, dans ce cas pour fêter la fin de l'année[140].

La scène de l'*asado* comme topique littéraire apparaît plusieurs fois dans le travail de Ronsino : dans ce roman en tant que scène privée entre les deux protagonistes qui donne lieu à une remémoration conjointe et fortifie la notion d'appartenance générationnelle ; dans « Pie sucio » en tant que scène familiale, un *asado* à la mi-journée où fut célébré Noël 1999 dans la maison de Martín Emilia, réunissant toute la famille ; et dans le premier conte en tant que scène

---

[140] La scène de l'*asado* ne se limite pas au *Limonero real* dans l'œuvre de Saer. *Glosa*, par exemple, est le récit rapporté d'un *asado* à l'occasion de l'anniversaire du personnage de Washington Noriega. *La grande* tourne aussi autour d'un *asado*. « Algo se aproxima », récit programmatique d'*En la zona*, a également lieu lors d'un *asado*. *El río sin orillas* se termine précisément par l'évocation de la valeur culturelle de cette tradition en Argentine :

> Es que la carne de vaca asada a las brasas, el *"asado"*, es no únicamente el alimento de base de los argentinos, sino el núcleo de su mitología, e incluso de su mística. Un asado no es únicamente la carne que se come, sino también el lugar donde se la come, la ocasión, la ceremonia. Además de ser un rito de evocación del pasado, es una promesa de reencuentro y de comunión. Como reminiscencia del pasado patriarcal de la llanura, es un alimento cargado de connotaciones rurales y viriles, y en general son hombres los que lo preparan. Además de ciertas partes carnosas de la vaca, prácticamente todas las vísceras son aptas para la parrilla: intestinos, riñones, mollejas, corazón, ubres de la vaca y testículos del toro. El asado se cocina a fuego lento y puede llevar horas, pero esa cocción demorada es menos una regla de oro gastronómica que un pretexto para prolongar los preliminares, es decir la conversación fogosa, las llegadas graduales de los invitados que, trayendo alguna botella de vino para colaborar, van cayendo a medida que sus ocupaciones se lo permiten, incorporándose a la charla animada, no sin pasar un momento por la parrilla para inspeccionar el fuego o cruzar un par de frases con el asador. (Saer, Juan José, *El río sin orillas*, Madrid - Buenos Aires : Alianza, 1991, p. 248-249).

El entenado pourrait être considéré comme le récit de « l'ur-asado », car il raconte un festin anthropophage des indiens *colastiné* au XVIe siècle. Nous nous limitons au *Limonero real* car il fonctionne comme hypotexte de *La descomposición* pour d'autres raisons, sur lesquelles nous pencherons dans ce chapitre.

publique qui réunit la communauté dans une sorte de spectacle local mettant en évidence le mode de circulation des informations que nous avons déjà commenté et les liens sociaux établis entre les personnages.

Cette image de « scène publique » ou de « spectacle » a lieu dans ce roman lors d'un autre épisode, particulièrement traumatique, que favorisent le climat de ce texte et la tessiture de la prose qui en découle. Cette scène est la veillée funèbre d'Eugenio Calderón. Teodoro Kieffer force Abelardo, petit enfant de huit ans, à revenir sur le terrain de chasse pour apprendre à tirer correctement, après y avoir involontairement tiré sur Eugenio : « *Esa misma tarde, Teodoro Kieffer decidió que debíamos volver al campo de Saturnino Pérez. 'Porque si no aprendés a tirar hoy', me dijo, 'no vas a aprender a tirar nunca más'* » (*D*, p. 24). Ainsi y retournent-ils avant de se diriger à la veillée funèbre d'Eugenio Calderón, qui se tient dans le salon Munich de la gare Norte :

> *Después de cazar, en el campo de Saturnino Pérez, Teodoro Kieffer manejó la camioneta hasta las puertas del Munich. Hacía frío. Nos quedamos arriba de la camioneta viendo el tren de las diez, que justo llegaba de Once y entraba, despacio, en la estación. La luz de la locomotora nos alumbraba con fuerza. Entonces hubo un breve movimiento de personas y de carros. La locomotora, después, comenzó con las maniobras para perderse en los galpones detrás de los molinos. Hasta que todo se calmó. Y la estación volvió a quedar vacía. El único rumor que se oía, esa noche, como un gemido, brotaba del salón del Munich. Donde velaban a Eugenio Calderón, que hasta hacía pocas horas nomás había sabido ser manco, ansioso, adolescente. Cuando entramos, un olor a nardos flotaba en el aire. El piso de madera rezongaba flojo, con cada paso que dábamos, en medio de tanto silencio, de tantos ojos mirándome – ese, el asesino –. El cajón estaba cruzado delante del escenario. Lo rodeaban coronas de flores. Un hombre flaco, alto, parecido a un árbol ahogado, sin luz en los ojos, se diferenció del resto por la forma de encararme. Yo esperaba el insulto. Cuando lo tuve bien cerca, sentí, primero, su perfume, y después una mano helada, húmeda, que me acariciaba la cabeza. Se agachó, a mi altura, y mirándome a los ojos, me dijo: «Son cosas que pasan». Trató de aguantar el llanto, pero no pudo. Era el padre de Eugenio Calderón. Leo Krause alimentaba esa mueca triste, debajo del bigote fino y rubio, fumando, parado a un lado del cajón. Los brazos cruzados en la espalda. La mirada puesta en las cosas pequeñas y simples, como una forma de resistir, pensaría, seguro, Leo Krause, junto al muerto. Teodoro Kieffer mantenía su mano derecha, firme, sobre mis hombros, y yo sentía, de algún modo, que esa mano, firme, me conducía, inevitable, hacia el cuerpo sin vida de Eugenio Calderón. Estaba con la cabeza vendada y los ojos, apenas, entrecerrados. En esa cara pálida y redonda aún seguía creciendo el vello oscuro, en forma de barba, debajo del lunar. La ropa que llevaba puesta se parecía a la ropa que vestían las marionetas, los domingos, en el teatro Español. Y yo pensaba, a los ocho años, después de todo, si Eugenio Calderón, así muerto, no era ahora, también, una especie de muñeco roto, abandonado y sin dueño* (*D*, p. 30-31).

La présence des trains dans ce fragment commence à installer une isotopie qui parcourt les trois romans de Ronsino. Suite à cette première image de la foule dans la gare, le narrateur entre dans le salon où l'on veille Eugenio Calderón et se sent observé par des regards accusateurs qui désignent son acte : il est l'assassin. La scène publique, qui dans le premier conte consistait en une célébration, devient le roman d'une veillée funèbre, sa plus archétypique contrepartie. Il y a une transformation du topique de la scène publique. Abelardo sent qu'on l'identifie publiquement avec le crime. Le personnage porte depuis l'enfance la charge de ce dessein qui est également le produit de sa propre interprétation des regards des autres au milieu du silence. Ce mot, qui l'identifie et qui fonctionne comme un indice pour lire le souvenir différé quasiment jusqu'à la fin du roman, provient, finalement, de son propre discours et de sa propre lecture.

Une scène apparue pour la première fois dans « Pie sucio » se déploie de façon épanaleptique dans ce roman en amplifiant la réflexion sur le langage, mécanisme qui connecte *La descomposición* avec son hypotexte fantasmatique. C'est une petite scène qui dans les deux cas fait partie d'un parcours réalisé par les narrateurs en changeant d'endroit. Tant Martín Leguizamón, lorsqu'il abandonne l'ombre de l'arbre du jardin de sa maison pour entrer aider Emilia[141], qu'Abelardo lorsqu'il va chercher une dame-jeanne à la demande de Bicho Souza, entrent dans une pièce où les inonde l'arome du savon pour la lessive :

> Ahora entro a la casa, descubro el alivio posterior a la quemazón, un alivio lleno de dolor. Emilia me dice con su voz maternal, porque sabe que ahora estoy cerca del lavadero, que le alcance la escoba. Yo abro la puerta del lavadero. Un agudo chillido corta el silencio. Huelo a pan de jabón Espuma. Y no necesito entrar, me basta con estirar la mano, sé que la escoba está donde tiene que estar, entre el lavarropas y la puerta. En el garaje una mínima claridad me permite descubrir, a través del vidrio amarillo del portón, la forma del auto que hace un mes compré y que fue la admiración de todos, hoy, en el almuerzo (*V*, p. 45-46).

> Ahora Bicho habla, me distrae. «Andate a buscar una damajuana que no queda vino», dice. […] Me levanto de la silla de plástico y camino, pisando la gramilla, hasta el galponcito de chapa. El silbido de Bicho queda de fondo, suspendido en el aire caluroso, como una sombra imperfecta. Entonces, eso, me hace pensar en las fronteras, en la imperfección, por ejemplo, de las fronteras. La puerta del galponcito, abierta, quiebra cierta unidad. Entro, sin

[141] Et aussi « Sombras sobre vidrio esmerilado » (Saer, Juan José, « Sombras sobre vidrio esmerilado », *Cuentos completos*, *Op. cit.* 313-333).

> ver, tanteando en mi memoria la distribución de las cosas. Las damajuanas tienen que estar en un rincón, al lado del lavarropas, donde creo haberlas dejado. El olor, suave, del jabón en polvo – lo primero que siempre se respiró al entrar – se va desgastando, progresivo; en su lugar, de a poco, se acomoda ahora una humedad rinconera que trepa, muda, a los estantes cargados, a las chapas del techo, y que en poco tiempo más esperará – dueña de todo el galponcito – detrás de la puerta, para conquistarme (*D*, p. 39-40).

Le noyau de ces deux fragments est la perception de l'arôme du savon pour faire la lessive. Le même narrateur, masculin et autodiégétique, incarné dans le premier cas par Martín Leguizamón et dans le deuxième par Abelardo Kieffer, a recours à la même sensation pour construire une image en lien avec la mémoire. La sensation est liée à l'odorat, un des principaux activateurs de la mémoire. Dans les deux cas le narrateur entre dans la pièce (buanderie ou hangar) à la demande d'un autre personnage (Emilia ou Bicho) pour chercher quelque chose (le balai ou la dame-jeanne). Les deux scènes ont la même grammaire. Dans les deux cas, il s'agit de la question de l'ombre. Dans le premier cas car Martín abandonne l'ombre de l'arbre sous laquelle il se trouve et décrit son parcours vers la maison. L'abandon de l'ombre protectrice et la réflexion qui en découle à propos des limites de cette ombre évoquent bien sûr – et déjà dans les contes – l'isotopie de l'ombre et de la lumière de *El limonero real*. Si le temps calendaire est un médiateur du temps astronomique, on peut donc penser l'isotopie de l'ombre et de la lumière en fonction du soleil comme une façon de penser la temporalité. Dans le deuxième cas, l'ombre apparaît car Abelardo réfléchit à la question de la frontière, évoquant par allusions la limite entre l'ombre et le reflet du soleil ; limite qui faisait partie de la scène dans le conte. Ce qui dans le conte était la narration d'une action (fait) devient dans le roman une partie de la réflexion du personnage-narrateur (idée). Ronsino transforme les faits en idées, inversant la critique reçue par Juan José Saer pour *Responso*. Beatriz Sarlo se souvient dans *Zona Saer* d'une critique que reçut *Responso* dans *Primera Plana* (1965) où « se lo acusa de 'editorializar' sin convertir sus ideas en 'hechos' (que sería lo que espera un lector de novelas) »[142]. *La descompo*sición convertit dans ce cas en idées les faits racontés dans le conte en prenant, s'agissant du roman, une position contraire à celle « qu'attend un lecteur

[142] Sarlo, Beatriz, *Zona Saer*, Santiago : Ediciones Universidad Diego Portales, 2016, p. 17. Dans ce livre, Sarlo revisite l'œuvre de Saer. Nous citons ici le premier chapitre, où elle cerne la réception de cet auteur durant les années 1960 et 1970 et son rapport avec la « nueva literatura latinoamericana ».

de roman », c'est-à-dire la notion de roman liée à la succession de péripéties. Si dans le conte les personnages se montrent à travers de leurs actions, comme le proposait Flannery O'Connor, le roman est alors autre chose.

Pour en revenir à la comparaison, le narrateur fait dans les deux cas référence à la porte : dans le premier parce qu'il l'ouvre ; dans le second parce qu'il remarque l'effet que la porte produit sur l'image dans son ensemble. L'action est abandonnée au bénéfice de la réflexion qui commence à installer une dissolution matérielle associée à la porosité de la mémoire. La transformation du *topos* que nous avons signalé dans le cas précédent (la célébration qui se convertit en veillée funèbre) prend la forme de la dégradation, dynamique qui va s'accentuer dans *Lumbre*, comme nous le verrons.

Dans le premier cas, celui du conte, une certitude absolue existe : le narrateur ne doute pas du tout de l'endroit où il trouvera le balai et affirme ne pas avoir besoin d'entrer dans la pièce, car celui-ci se trouve « entre el lavarropas y la puerta ». En revanche, dans le roman, Abelardo entre sans rien voir et doit « tantear » dans sa mémoire. Un verbe du toucher, employé au sens figuré, qui donne une image matérielle de ce qui en réalité ne peut être touché, la mémoire. Le narrateur doute de la répartition des objets dans cette pièce, mais il a la brève certitude que ce qu'il cherche se trouve, une fois de plus, « al lado del lavarropas ». Tandis que l'endroit où se trouve la chose cherchée reste inchangé, le degré de certitude de son emplacement se dégrade, de même que se dégrade également sa matérialité.

C'est dans cette dégradation que réside la différence entre les deux fragments. Dans le premier cas, l'arome provient de « un pan de jabón Espuma » et dans le second du « jabón en polvo ». La phrase est contondante dans le premier cas, sans modalisations ni impressionnisme ; en revanche, dans le deuxième, nous trouvons une longue phrase divisée en deux temps : d'abord, on sent le savon en poudre ; ensuite, cet arome se transforme progressivement et l'humidité qui se niche dans les coins du « galponcito » le remplace. La phrase, comme l'objet auquel elle se réfère, se désagrège et cette désagrégation matérielle noue sémantiquement l'objet à la dégradation de la mémoire poreuse. Tâtonner parmi les particules de savon en poudre qui bougent au contact des doigts n'est pas la même chose que de poser la main sur le morceau de savon. Cette précision du premier cas s'exprime dans la

syntaxe précise qui se distend dans le deuxième cas, ratifiant ainsi le lien entre la pensée et la forme syntaxique de son expression.

L'absolue certitude associée à un objet racontable (le morceau de savon) et l'hésitation de la mémoire liée à un objet non racontable (le savon en poudre) sont les éléments où s'articule le passage du conte au roman[143]. Tandis que le conte cherche un objectif précis pour raconter en fonction duquel s'organisent les autres éléments, le roman intègre à un présent imparfait la présence de la mémoire active comme quelque chose d'incommensurable et disséminé dont on met en doute la certitude. Le roman exerce ainsi ce que propose César Aira dans le texte que nous avons déjà cité : la liberté, car il maintient le temps ouvert au présent en annulant les certitudes que permet une vision fermée sur le passé. Le roman s'avère finalement être quelque chose de décomposé, comme son titre l'annonce. En sont la preuve les fragments d'épanalepse que nous croisons à mesure que nous lisons, qui complètent le cadre de la situation pour le lecteur avec des scènes qui sont toujours pertinentes dans la vie des personnages, comme la mort d'Eugenio Calderón pour Abelardo ou la mort d'Ángela pour Bicho.

En reprenant García Márquez et ses images pour représenter le conte et le roman, nous pouvons dire que le conte fait du souvenir un tir à la cible précis, clos, tandis que dans le roman la mémoire prend la forme d'une chasse au lapin (au lièvre, dans le cas qui nous occupe) ; il faut tâtonner sans être sûr de rien parmi les méandres et les recoins car tout peut toujours changer. La forme romanesque imprime sur la mémoire une porosité associée à l'imperfection du présent, son impossibilité à être récupérée complètement par le langage. Le conte fonctionne à partir d'une certitude qui lui sert à avancer jusqu'au point clé de la narration. Les analepses disséminées dans le discours sont l'équivalent de ces particules de savon sur lesquelles Abelardo tâtonne pour situer le présent. Étant des particules, elles peuvent s'infiltrer n'importe où et se mélanger à n'importe quoi sans qu'on ne puisse ni les contrôler ni les raconter. Combien mesure le passé ? Jusqu'où s'étend-il ?

---

[143] Quand bien même les catégories de noms comptables et non comptables sont davantage associées à la grammaire anglaise qu'à l'espagnole, nous nous permettons d'y faire référence sur ce point puisqu'elles existent de toute façon et qu'elles s'avèrent utiles à notre commentaire.

L'expérience mémorielle n'est pas la même dans les deux genres, confirmant en cela les affirmations de Bakhtine et d'Aira sur l'importance du traitement de la temporalité dans la constitution du genre romanesque.

Les éléments repris sont également accompagnés d'une série de nouveaux personnages qui viennent s'ajouter et qui seront à leur tour présents dans les romans qui suivront *La descomposición.* Il s'agit par exemple de Bicho y Angela Souza, Lucio Montes, les Vardemann. Nous allons maintenant passer à l'étude des continuités qui appartiennent au niveau du style littéraire.

2.1.1.2 Niveau du récit et du style littéraire

Le narrateur masculin et autodiégétique. Ce narrateur est une constante dans le travail de l'écrivain. Nous l'avons signalé à plusieurs reprises dans le premier chapitre. Nous remarquons cependant dans ce roman une position distanciée de la part du narrateur par rapport à l'histoire racontée. Une sorte d'*ostranénie* qui concerne surtout sa manière de nommer les personnages et qui dans un premier temps laisse le lecteur légèrement en suspens au moment d'établir les liens familiaux. La manière qu'a le narrateur de présenter son père, son épouse et son fils est en ce sens significative :

> *Amanecía en el campo. Íbamos en la camioneta de Teodoro Kieffer a cazar liebres. Una película opaca, de luz, cubría el reborde de los árboles. El camino de tierra era llano, lineal. Teodoro Kieffer, con la voz gruesa de la mañana, y una cara todavía no reconciliada con la vigilia, me hablaba del caballo de Saturnino Pérez : un zaino, de un pelaje hermoso, que le salvó la vida a su dueño* (*D*, p. 15).

Tout au long de l'anecdote de la chasse, Teodoro Kieffer est appelé par son nom complet sans aucune indication du lien qu'il entretient avec le narrateur. Il faudra attendre le moment où le narrateur, après la mort d'Eugenio Calderón, doit revenir à la campagne pour apprendre finalement à tirer : « *«Andá a buscarla, <u>hijo</u>, es tuya»* » (*D*, p. 25, nous soulignons). C'est à ce moment-là que le lecteur apprend que Teodoro Kieffer est le père du narrateur. Il ne dit pas « mon père », « mon épouse » ou « mon fils ». Il parle de la même façon de son épouse et de son fils :

> Juan Kieffer empezó a correr, ansioso. Parecía un hombre, cada día más se parecía a un hombre. No me dejó bajar de la bicicleta. Se prendió en un abrazo. Olía a humo. Me hablaba agitado. Jadeando. «Esa quema sapo, sapo

> quema. Y sola. Esa. Esa», me decía Juan Kieffer, señalando a su madre, babéandose mientras hablaba. Silvia Ayala, descalza, con un pantaloncito rojo, corto, y la bikini floreada, apretaba la punta de la manguera, verde y amarilla, para que saliera un chorro doble, fino, largo (*D*, p. 103, nous soulignons).

Le lien entre Juan Kieffer et Silvia Ayala devient explicite (voir souligné) alors que le narrateur ne met pas en mots sa propre relation avec eux, qui doit être sous-entendue. À la fin du roman, Abelardo raconte finalement ce qui s'est passé avant la tornade et ce qu'il a fait ensuite avec Juan Kieffer ; la relation entre les deux personnages devient alors évidente (voir souligné) :

> Caminé, de memoria, por la oscuridad que aplastaba las cosas. En silencio. La puerta del baño estaba entreabierta. Se escuchaba el ruido de la ducha, cayendo sobre algún cuerpo. Volví a sentir la necesidad de abordar a Silvia Ayala. A medida que me acercaba, escuchaba, suave, un sonido de voces, confundidas con el agua. Traté de no llamar la atención. Me apoyé contra la puerta y escuché. Reconocí las voces. Fui descifrando el significado de cada jadeo, de cada murmuración, de cada palabra que salía de la boca de Silvia Ayala, mientras el agua de la ducha, como un colchón, aplacaba esa otra música, perversa. Pensé en irme. Pero el arrebato fue mayor. Empujé la puerta. El cuerpo desnudo de Silvia Ayala, conmovido, no pudo mantenerse en pie, cayó en la bañadera, largando un grito de espanto, un grito que duró hasta que su cabeza golpeó contra el borde de la bañadera. Juan Kieffer, erecto, el agua le pegaba en la cabeza, le abría los mechones del flequillo, partiéndole la cabeza en dos mitades, se golpeaba, suave, las manos contra la panza; el choque de las manos contra el agua provocaba unos sonidos lejanos, de nostalgia. Al verme parado en la puerta, desencajado, apenas movió la boca para murmurar algo, palabras perdidas. Esa noche pasó el tornado. Media hora antes de la media noche. Vimos, con Juan Kieffer, desde la ventana de su habitación, cómo volaban las chapas de la fábrica de cerveza; cómo la huerta cuidada era arrasada, para siempre; de qué manera el viento arrancaba las raíces de la casuarina, de cuajo, y la hacían dibujar una curva corta, antes de desplomarse sobre la huerta, antes de provocar, así, un ruido de huesos que se rompen, al caer, de huesos que se quiebran. Al otro día, Juan Kieffer me despertó temprano. Me dolía la cabeza. Llovía fuerte y hacía frío. Me había quedado dormido en el sillón. La idea la empecé a pensar mientras contemplábamos la tormenta que arrancaba las cosas, rompiendo los lugares. Salimos a las nueve. Caminamos bajo la lluvia hasta la parada del colectivo sobre la ruta. Lo esperamos cinco minutos. Rigone, todavía, estaba cerrado. Tomamos el colectivo. El chofer necesitó comentar la tormenta: dijo: «Qué temporal, eh». No le contesté. Juan Kieffer largaba sonidos incomprensibles. Bajamos en la estación de colectivos. Desde las plataformas (donde antes entraban los trenes), mientras esperábamos el micro de La Confianza, el de la diez, que nos llevaría a Colonia Wagner, veía, enfrente, el edificio verde, de dos plantas, abandonado, lo que todo el mundo conoce como el Munich de la Norte. Llegamos a Wagner a las once. El temporal, también, había pasado por ahí, pero con menor intensidad. Otra vez entraba al hospital, ahora recordando las visitas que le hacíamos a Pajarito Lernú. Los trámites duraron cerca de una hora y media. Al despedirme de Juan Kieffer, estrechándole un abrazo, traté de no mirarlo a los ojos, mientras él, Juan

> Kieffer, mi único hijo, insistía con aplastar sapos, «esa, sapo, sapo, esa», decía. Estuve, de vuelta, en la quinta, después de haber pasado por La Perla y de contar un relato fabricado, para poder desahogarme: «Me dejó, no sé por qué, se fue, tuve que internarlo, qué otra cosa iba a hacer, solo no puedo, la hija de puta me abandonó», dije. Pude llorar. Eran cerca de las cinco de la tarde cuando entré, con los zapatos embarrados, a la quinta. Ya no llovía. Lo que más me llamó la atención fue el hueco que dibujaba en el espacio, la ausencia de la casuarina. La tormenta había dejado sin luz a la mayoría del pueblo. Por eso oscurecía enseguida. Por eso no sé, con precisión, a qué hora empecé a cavar el pozo en medio de la huerta. Mientras entraba a la tierra, cada vez más profunda, me golpeaba el olor fresco del fondo, el olor de las lombrices. Después arrastré el cuerpo de Silvia Ayala, desde la bañadera, donde había quedado la noche anterior, desnudo, hasta el pozo, justo donde antes, apenas unas horas nomás, había existido una huerta cuidada: cuando tiré la primera palada de tierra encima del cuerpo, se empezó a oír ese traqueteo, desde el puente del ferrocarril, llegando, entrecortado, como si fuera la respiración de un boxeador herido (*D*, p. 128-130, nous soulignons).

Cette façon détachée de nommer son épouse et son fils ne change pas et ce n'est qu'au moment de l'internement de Juan Kieffer qui est un enfant handicapé, une fois l'inceste découvert par Abelardo, que l'on finit par réaliser quel est leur lien. Ce procédé du narrateur rend compte d'une distance entre le personnage d'Abelardo et l'histoire racontée ; distance probablement née au moment de la mort par accident d'Eugenio Calderón, où Abelardo, enfant, se sent accusé d'être un assassin et nommé de la sorte. La distance marque également dans cet exemple la sortie d'Abelardo hors des liens du couple qu'il forme avec Silvia et son remplacement par son fils qui occupe sa place avec « esa otra música, perversa ». La voix de son fils, inscrite dans la formulation « música, perversa », remplace sa propre voix dans la scène sexuelle et détermine ainsi une distance par rapport à l'histoire référée. De la même manière qu'Abelardo a été mis à l'écart de la scène sexuelle, il se détache de l'histoire. Une histoire dans laquelle il a effectué une action (tuer Eugenio Calderón) sans en avoir la moindre conscience, au point de ne pas se rendre compte des conséquences du tir avant la fin de la séquence :

> *Teníamos que cruzar el alambre de púas: eran tres hileras. Primero pasó Teodoro Kieffer, Leo Krause sostenía con el pie una de las hileras y levantaba, con cuidado, el alambre de arriba, formando un hueco para que pasara el cuerpo de Teodoro Kieffer. Fue en ese momento cuando me puse a observar a Leo Krause: lo miraba desenvolverse, severo, pero frágil, un suave temblor en la punta de sus manos lo volvía frágil, más bien desesperado. Después pasó Eugenio Calderón. Y por último crucé yo. Primero pasé la bolsa con las liebres, arrastrándola. Y entonces me agaché. Atravesé una pierna y cuando quise pasar la cabeza y la espalda se oyó un tiro. El alambre de púa se me vino encima. Leo Krause y Teodoro Kieffer corrieron unos metros. Cuando comprendí lo que estaba sucediendo, vi el cuerpo de Eugenio*

Calderón, manco, ansioso, adolescente, desplomado en la tierra, con una mancha de sangre en la cabeza (*D*, p. 20-21).

La distance que met le narrateur par rapport à ce qu'il raconte l'éloigne de l'histoire, comme s'il n'y était pas complètement impliqué (dans son lien, par exemple, avec Silvia Ayala et Juan Kieffer). Le narrateur se retrouve alors plus près du récit. Éloigné des épisodes et des péripéties, mais proche de la mise en forme de son récit, comme si effectivement il observait ce qui a lieu malgré le fait qu'il y prend part. Comme s'il pouvait exister un narrateur à la fois autodiégétique et hétérodiégétique. Participant à ce qui a lieu, mais de façon distanciée, le narrateur se retrouve davantage lié à la réflexion sur le récit et sur le langage. Les évènements qui constituent l'histoire apparaissent fragmentés, « mosaïqués », ils encadrent le souvenir toujours différé : la découverte de l'inceste, la mort de Silvia Ayala et son enterrement par Abelardo. De même que dans « Te vomitaré de mi boca », la condition du narrateur émerge du résultat d'une scène sexuelle. Dans ce cas, son style distancié est la contrepartie de l'expulsion que signifie pour lui l'inceste commis par sa femme avec leur fils à tous les deux[144].

L'emploi de la virgule et les trois temps de la phrase. L'existence, que nous avons signalée dans le premier chapitre, des « refrains », ces fragments de texte où l'on perçoit un rythme qu'imprime la répétition et la topicalisation des segments, déborde petit à petit hors de son cadre et s'installe en tant que rythme de la prose[145]. Dans le conte, nous avions des « refrains » fermés, dans le roman ces « refrains » se fondent dans la prose et deviennent un rythme. Ce rythme est marqué par la coordination, grâce à la virgule, des trois temps dans les phrases. Ces trois temps peuvent être occupés par trois attributs pour un même nom, par trois actions accomplies par un même sujet, par des subordonnées (ou par la combinaison de ces diverses options), par l'intercalation, finalement, d'un adverbe ayant non seulement pour but de nuancer la phrase en raison de son sens, mais aussi de s'insérer dans

---

[144] Abelardo devient donc un Layo –Laïos–, le père d'Œdipe, dans la « zone » de Ronsino, Chivilcoy, ce qui renforce le lien avec *El limonero real*, où le protagoniste, Wenceslao, est appelé Layo par sa famille.

[145] Rappelons que la topicalisation est la mise en relief d'un élément du thème. Ce mécanisme d'emphatisation de l'information contenue dans la phrase est normalement accompagné d'une intonation particulière. Dans le premier chapitre, nous avons signalé la topicalisation comme une caractéristique du style de Ronsino qui cherchait justement à rendre par écrit l'intonation de l'oralité.

cette respiration ternaire. Nous soulignerons dans les exemples qui suivent – entre crochets et en jaune – ces segments. Les fragments choisis ont été tirés des deux parties du roman, afin d'avoir un aperçu complet de sa textualité.

De la première partie, « La acidez del limón » :

Estamos en junio y hace calor. Espero, en la quinta, a Bicho Souza, [mientras corto, con el hacha, pedazos de leña]. Bicho Souza es profesor de matemática en la escuela industrial, y músico, toca el bandoneón. Antes, tenía un grupo: había empezado con una banda de jazz, la Euclides Jazz Band. Pero después viró al tango. Y pasó a llamarse, simplemente, la Euclides. [Cuando murió Ángela, su mujer, dejó de tocar en público]. Ahora toca en su casa, para despuntar el vicio nomás, como dice él. Anda cerca de los sesenta y cuatro, vive solo atrás de la estación de colectivos, en una casita que compró con un crédito que hace pocos años terminó de pagar. Y tiene un hijo, Federico, que es guionista de televisión y, ahora, vive en Buenos Aires. Bicho Souza es el único afecto que me ha quedado. Anoche lo llamé por teléfono. Le dije: «Bicho Souza, ya es tiempo de levantar este luto: venite mañana a comer un asado, cumplo años». Es por eso que, [mientras corto pedazos de leña, para el asado, lo espero]. [Con el hacha, descalzo, golpeo las ramas de la casuarina] que se han salvado de la fogata de abril. Termino de quitar las ramas que quedaron en [el tronco, caído, cruzado en lo que alguna vez fue una huerta]. Y guardo la leña en una bolsa de arpillera que tiene inscripto en letras rojas y negras *Molinos Bunge S.A.* Cada vez que golpeo con el hacha (el golpe repercute, trepando por mis brazos) [se me va despertando, lento, pero gradual], el recuerdo de un sonido: ese golpe, constante sobre la rama, seco, vibrando, después, en mis brazos, se parece al tiro de una escopeta (*D*, p. 13-14. Nous appellerons ce fragment numéro 1).

Amanecía en el campo. Íbamos en la camioneta de Teodoro Kieffer a cazar liebres. [Una película opaca, de luz, cubría el borde de los árboles]. El camino de tierra era llano, lineal. Teodoro Kieffer, con la voz gruesa de la mañana, y una cara todavía no reconciliada con la vigilia, me hablaba del caballo de Saturnino Pérez: [un zaino, de un pelaje hermoso, que le salvó la vida a su dueño]. Una noche Saturnino Pérez escuchó que los perros andaban inquietos: Y las vacas un poco alborotadas. Entonces supo que seguro eran cuatreros los que andaban en su campo. Montó el zaino [y salió, a lo oscuro, armado]. Era un hombre guapo, Saturnino. Parece que en la zona de la laguna vio un bulto raro. Entonces levantó la voz: «Quién anda ahí», dijo. El bulto se quedó quieto, pero no emitió sonido. Las cosas no le estaban gustando nada. Gritó de nuevo: «Quién». Y el bulto amagó un gesto, digamos, un movimiento. Saturnino [desenfundó, apuntó, y en ese momento vio] que el bulto salía corriendo. Dudó, pero decidió tirar a lo oscuro. Se detuvo. Trató de oír algo, [un ruido, un gemido, una queja]. Pero lo único que se oía era un sonido conjunto de sapos y grillos dispersos. Entonces, [la noche, traicionera, le devolvió la agresión]. En eso sintió el pinchazo en el pecho. Fue lo primero. Después un frío que le subió hasta la cara, hasta la misma boca, cada vez más reseca con el sabor agrio de la sangre. [Y el zaino, como dándose cuenta de todo, empezó a trotar por el medio del campo]. Parece ser, porque, es lógico, después fueron reconstruyendo el destino que tomó, que enfiló para el camino real. Era una noche cerrada. Antes de llegar al camino real se empezó a ver, [flotando en la masa oscura, informe, una luz]. Saturnino Pérez, gravemente herido, no podía tomar las riendas, solamente, dice, se aferró con fuerza al animal que, sabía, era su única salvación. El

zaino galopaba de noche, con pasos firmes. Cuando se detuvo, Saturnino Pérez, [mareado, sangrando por la boca, cayó al suelo]. Estaba en las puertas de un rancho. El zaino relinchó. Era la casa de los Castillo: así fue como le salvó la vida. A ese caballo lo crié yo y después se lo vendí a Pérez, [me contaba, entonces, Teodoro Kieffer], mirándome por encima de sus hombros, orgulloso, con una voz cada vez más parecida a la suya. Dejábamos el camino de tierra. Estábamos entrando al campo de Saturnino Pérez. Yo tenía ocho años. Íbamos a cazar liebres con escopetas (*D*, p. 15-16. Nous appellerons ce fragment numéro 2).

Era, entonces, la madrugada del 72, cuando entré, de nuevo, al Munich de la Norte después de veinticinco años. La última vez había sido en el velorio de Eugenio Calderón ([«Qué habrá de Calderón, ahora, en ese cajón pálido que soporta su cuerpo»], me preguntaba, siempre, por las noches cuando empecé a perder el sueño y no podía hacer otra cosa más que pensar en Calderón; en los ojos [abiertos, muertos y desviados, de Calderón]) (*D*, p. 35. Nous appellerons ce fragment numéro 3).

La silla de paja, que sostiene el cuerpo de Bicho Souza, torcida, parece un caballo [viejo, manso, sin ganas]. Bicho está montado, cruzando los brazos sobre el respaldo, y prolonga su mirada en el fuego, que estalla, el fuego, en breves chispazos retumbantes. Yo lo miro, ahora, desde una silla [de plástico, blanca, junto a la mesa plegable] (*D*, p. 39. Nous appellerons ce fragment numéro 4).

Entre 1975 y 1981, estuvo internado [Pajarito Lernú] en el hospital psiquiátrico de Wagner. Por eso lo visitábamos una vez por mes. Por eso [lo llevábamos, enfrente, a pescar al balneario] (*D*, p. 44. Nous appellerons ce fragment numéro 5).

Bicho Souza sale de la casa, a oscuras, después de atender el teléfono y, seguro, me debe estar viendo, ahora, [sentado en la silla de plástico, bajo la luz del farol, con las piernas apoyadas sobre el tronco muerto de la casuarina] (*D*, p. 46. Nous appellerons ce fragment numéro 6).

«Entonces el viernes, con Josefina, fuimos al bingo a ver al maestro Medrán. Hacía más de veinte años que no salía con una mujer, hermano. Desde que fue lo de Ángela, calculá: lo de Ángela fue en el 74, a la fecha, más de veinte. Y qué querés que te diga, el cuerpo se desacostumbra. Te empieza a agarrar [un calambre, lento, que te endurece]. Vas perdiendo el tacto. Y además los otros se acostumbran a verte solo, y lo peor es que uno también se acostumbra al vermú de La Perla, a mirar cómo los autos dan vueltas a la plaza; uno se acostumbra a ocupar esos lugares, solo, se resigna, y se entrega porque el tiempo [te endurece, te acalambra todo el cuerpo. Te estanca]. ¿Sabés lo que fue entrar con Josefina Argüello al bingo, tomados de la mano? Tendrías que haber visto cómo nos miraban. Era lindo, carajo, como fregarles la cara con un trapo sucio, como borrar, en esa fregada, veinticinco años de resignación, cargando la viudez como una cruz. Qué querés que te diga, [me sentía livianito, me sentía un pendejo, una pluma, me sentía]» (*D*, p. 49. Nous appellerons ce fragment numéro 7).

De la deuxième partie, « Esa podredumbre » :

En la vereda hay vecinos que se asoman para verlo pasar rápido, que lo esperan, al bombero, para verlo salir de su casa, montado en la bicicleta,

disparado hacia la tragedia. [Un hombre, un bombero, pedalea persiguiendo la tragedia] (*D,* p. 73. Nous appellerons ce fragment numéro 8).

[Iluminado, el interior, por un color amarillento]. [Entonces arranca, sube a la ruta, para doblar y meterse en el barrio Los Troncos]. [Bicho me mira, atina a perseguirlo, pero le explico que va a dar la vuelta] (*D*, p. 78-79. Nous appellerons ce fragment numéro 9).

[Lo encontraron abajo del tren de carga, que pasa a las seis de la mañana para Buenos Aires, en el puente La Vizcacha]. Lo reconocieron por el auto, a eso del mediodía. [Sabala, pobrecito, quedó desfigurado] (*D*, p. 81. Nous appellerons ce fragment numéro 10).

Reconozco al tipo que bajó del colectivo: [solo, en una mesa, comiendo un sánguche con un vaso de vino]. [Daniel, el sobrino de Rigone, me habla desde un rincón] (*D*, p. 86. Nous appellerons ce fragment numéro 11).

[Ahora andaba suelto, como decía Bicho, y la libertad lo volvía a estrangular] (*D*, p. 92. Nous appellerons ce fragment numéro 12).

Elegir el silencio es elegir la contemplación de los restos: [matar, muchas veces, es preferible a callar] (*D*, p. 93. Nous appellerons ce fragment numéro 13).

[Hay una sombra, atrás mío, que me apura]. Y una laguna, cerca. [Los teros, en banda, vuelan sobre el agua]. Gritan, los teros. Y hay huellas de tractor. Caminamos, antes, por las huellas del tractor, sudando. Vemos, la sombra y yo, refulgiendo dorada, la liebre. De lejos, parece reinar, quieta, en la inmensidad. [Pero a medida que nos acercamos, apuntando a la cabeza, vemos que no se mueve]. Es real, y por eso perdió la luminosidad que le daba el sol, a la distancia. [Está herida, moribunda. Imperfecta]. Escucho que la sombra dice: «Ahora». La sombra respira con dificultad. Abro las piernas, el sudor me resbala por la frente. Me moja la camisa blanca, en la espalda. Decido disparar, pero la liebre se arrastra, viscosa, hasta mi pierna: me muerde con furia y con la habilidad de una víbora. Disparo, pero el tiro no sale. Busco ayuda. La sombra se desvanece. Descubro que no hay sombra. El campo arado, nomás. Los teros en la laguna. Y yo, sangrando bajo el sol.

Pero ahora es un perro, y es de noche. Y no es un sueño. [El perro de Pujol se mueve despacio, largando un quejido débil, para dejarse caer en la cuneta seca]. Hace un ruido fofo, cuando cae. Y resopla, como si fuera un alivio. [La tierra suelta, arenosa, me rodea]. Veo, así, la hebra de luz que despide el farol, en la quinta. Apenas alumbra la calle. Y detrás, el dibujo irregular y oscuro del monte (*D*, p. 105-106. Nous appellerons ce fragment numéro 14. Nous soulignons)[146].

Nous pouvons penser ces structures en partant de la figure du tricolon, car il n'y a pas d'équivalence syntaxique entre ses membres. Le tricolon est une forme de l'isocolie, figure rhétorique produite par l'arrangement syntaxico-sémantique des éléments grammaticaux selon un ordre de correspondances symétriques. C'est la figure qui donne lieu à la construction de périodes constituées par coordination de

[146] Nous prenons ces exemples en guise d'illustration, afin de soutenir nos affirmations à propos du rythme. Les exemples cités auparavant possèdent également ce type de phrases.

membres. Si ces membres sont deux on la dénomme bicolon ; s'ils sont trois, tricolon ; s'ils sont quatre, tetracolon. Si nous avons bien ici trois membres, leur nature syntaxique est tellement diverse que nous ne pourrions pas établir une classification à partir d'une figure basée sur la symétrie. On peut y trouver des subordonnées circonstancielles, des « oraciones bimembres »[147] avec un attribut du sujet intercalé entre le sujet et le verbe, un verbe et deux attributs, trois attributs pour un nom, trois noyaux de COD, trois actions verbales, et enfin trois phrases courtes. Néanmoins, la notion d'isocolie nous permet de reconnaître cette triple présence d'éléments responsables du rythme ternaire dans la prose[148].

Par delà l'éclectisme des parties, le rythme en trois temps se maintient, régulé par les virgules. Parfois, l'insertion d'un adverbe va inclure un troisième temps qui rythme la phrase. On peut trouver à chaque page ou presque plusieurs phrases ayant cette musicalité, elle devient donc la base du rythme du discours romanesque de *La descomposición,* proche d'une cadence poétique.

Ce rythme est accompagné d'autres modulations. L'exemple 14 montre également des phrases à deux temps, des phrases « unimembres » et la présence d'une virgule qui, d'après notre lecture, vient marquer une pause mais n'a pas vraiment de fonction grammaticale (voir souligné).

La base décrite replace le sens de la phrase que Ronsino avait façonné dans « Te vomitaré de mi boca ». Elle revient dans ce roman car elle n'est plus isolée en constituant un refrain, elle est désormais coordonnée à ce rythme :

> Eso provocaba la risa contenida, al principio, de las mujeres, luego con las repeticiones, las risas se atrevían cada vez más y llegaban a expresar, así, lo que esas mujeres eran capaces de hacerle al Flaco Caprile; esas ganas de querer humillarlo, acumuladas con el paso de los días; «y eso le pasa por ser un grandote pelotudo», <u>contaban</u>, <u>después</u>, generalmente en alguna despedida de fin de año (reuniones a las que nunca asistía el Flaco, claro), y por eso aprovechaban, en la sobremesa, con algún vino encima, <u>las mujeres</u>, sosteniendo cigarrillos que desprendían volutas de humo zigzagueantes hasta el techo, a criticarlo, a adjudicarle caídas que no le pertenecían, a reírse, en

[147] Les phrases en espagnol se classent entre « unimembres », sans verbe, et « bimembres », qui contiennent un verbe conjugué, car le verbe divise la phrase en deux membres : le sujet et le prédicat. Nous gardons cette classification.

[148] L'isocolie est une égalité des membres de phrases, du point de vue stylistique, selon un ordre de correspondances symétriques où on peut trouver une égalité dans le nombre des mots ou dans la structure syntaxique ou sémantique (*cf.* Beristain, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, *Op. cit.*, p. 279-283).

definitiva, del flaco lungo, solterón empedernido (*D*, p. 97-98. Nous soulignons).

Ce paragraphe rappelle la phrase que nous avons analysée dans le premier chapitre, qui correspond au récit fait par Negra Díaz de l'image de Juan Rivera dans l'épicerie de don Boldo (*cf.* 1.1.2). Nous revoilà face à une scène de commérages et de commentaires autour d'un personnage masculin, dans ce cas Flaco Caprile. Bien qu'il n'y ait pas ici de phrase pseudo-clivée, nous avons une subordonnée substantive, « lo que esas mujeres eran capaces de hacerle al Flaco Caprile », dont le sens est complété dans la phrase suivante. « Lo que esas mujeres eran capaces de hacerle al Flaco Caprile » : l'envie de l'humilier. La mise en relief est désarticulée. Cette phrase maintient le verbe « contar », suivi de l'adverbe « después » puis de la réapparition du sujet par topicalisation, comme dans la phrase de « Te vomitaré de mi boca » (voir texte souligné).

Cette phrase fonctionnait dans le conte comme un refrain, comme une modulation qui ne touchait pas complètement le discours du texte, mais qui, à travers l'ordre des mots, à travers la réapparition des éléments et à travers une certaine circularité dans la formulation, montrait sur quoi se portait l'intérêt de Ronsino. Ici, elle s'inscrit dans une structure rythmique où son poids spécifique prend un autre élan. Il résulte de ce style un ralentissement. C'est de nouveau une réflexion identique à celle de Beatriz Sarlo quant au rythme de la prose de Juan José Saer, où elle détecte des actions qui, effectuées, auraient lieu plus rapidement que le temps qu'il faut pour les lire[149].

Les répétitions. La répétition est un autre moyen de ralentir le texte. Si dans « Te vomitaré de mi boca » la répétition concernait la cohésion textuelle en constituant par ce biais des fragments unis, dans le roman certaines répétitions fonctionnent en tant qu'isotopies.

La présence systématique des « por ejemplo »[150], tout au long du texte, peut déjà être perçue comme une trace de ce style servant également à ralentir, comme

---

[149] Sarlo, Beatriz, « Arte poética », in *Zona Saer*, *Op. cit.,* p. 41-57.

[150] Quelques exemples : « Ahora había música donde, antes, veinticinco años atrás, por ejemplo, velaron un cuerpo que supo ser manco, ansioso, adolescente » (D, p. 35), « Donde el timbre del teléfono, por ejemplo, insiste, monocorde, cada dos o tres segundos. » (D, p. 41), « Bicho Souza, rodeado por una noche que alberga, todavía, el murmullo tenue de voces que se sacuden,

nous l'avons remarqué auparavant dans le conte. Ensuite, deux images tissent des isotopies à force de répétition : la métaphore de la nuit et celle du texte.

S'agissant de celle de la nuit, à plusieurs reprises le narrateur dit que la nuit ressemble à un animal. À chaque fois, une nuance s'ajoute à l'image :

> Afuera, la noche da la impresión de ser un animal transpirado, húmedo (*D*, p. 86).
>
> Ahora camino por la calle asfaltada del barrio Los Troncos rumbo al horno de Bustos. La noche es un animal húmedo, que jadea (*D*, p. 92-93).
>
> Entonces, se pueden ver, incrustadas, en el fondo neblinoso de la noche, pequeñas esquirlas silenciosas de un estallido, todavía, lejano. Es un animal, esta noche. Húmedo. Que se mueve lerdo, entre resquicios invisibles. Yo cruzo el monte talado (*D*, p. 101, nous soulignons).
>
> Una negrura espesa rodea las cosas. El animal, que es la noche, oscuro, húmedo, está quieto, en todos lados. Espera (*D*, p. 103).
>
> Si la noche es un animal húmedo, que jadea, entre resquicios invisibles, ese animal tiene la boca de un lobo hambriento. Me hundo, en esa boca, pisando un terreno desparejo, que viborea en picada desde la ruta (*D*, p. 104).
>
> La noche, que es un animal húmedo, y se desliza entre resquicios invisibles, me atacó: hundió sus colmillos en mi cuerpo. Me abrió la dimensión del dolor físico (*D*, p. 114).

Tous les fragments correspondent à la deuxième partie, une fois que Bicho quitte la « quinta » pour rentrer chez lui et qu'Abelardo l'accompagne prendre le bus. Ils marchent d'abord ensemble dans la nuit, près de la route, puis c'est Abelardo qui parcourt le chemin du retour et passe par les « Ruinas » laissées par la tornade, là où il a enterré Silvia Ayala. Tel est le contexte de ces réflexions à propos de la nuit où trois mots insistent : « noche », « animal » et « húmedo ». Les fragments sont relativement proches entre eux, à considérer leur pagination. Sur une trentaine de pages, cette image est déclinée six fois. Chaque reprise renvoie aux précédentes, un lien qui augmente la cohésion du fragment. La modalité de la répétition par épanalepse se maintient encore. En faisant attention à ces nuances,

---

estremecidas, al sentir, por ejemplo, el paso del tren que avanza sobre los rieles, centelleantes en la oscuridad […] » (D, p. 63), « […] a partir de entonces, ese edificio verde, de dos plantas, y el nombre, el Munich, empezarían a quedar adheridos en la memoria del pueblo como una misma cosa: por ejemplo, decir el Munich era pensar en ese edificio verde, frente a la Estación Norte, por el resto del siglo » (D, p. 65), « Bicho Souza, por ejemplo, sostiene entre sus dedos gordos la parte del limón sin exprimir que reposaba sobre la mesa » (D, p. 69), « Salvo esa oscuridad profunda en la cara, lo demás, la habitación, por ejemplo, era un lugar agradable » (D, p. 90), « […] capas sobre capas, hasta poder hundir un dedo, por ejemplo, sobre un mueble y descubrir que ese dedo deja una marca, un trazo » (D, p. 93), « Una casa que se parece más a una idea, y no a una realidad concreta, inacabada, por ejemplo, como lo es la casa de enfrente » (*D*, p. 114).

nous pouvons remarquer qu'il y a d'abord un premier aperçu de cette image liant nuit et animal humide, puis une première réapparition avec l'idée d'un halètement qui insuffle de la vie à cet animal. Une inversion poétique, avec sa ponctuation rythmée et sa phrase *in media verba,* force définitivement cette image à s'intégrer à la cadence que nous décrivons dans cette partie de notre étude (voir souligné). Dans la quatrième apparition, le narrateur est alerte, tandis que l'animal (la nuit) est dans l'expectative. *Via* une phrase conditionnelle, l'intégralité de l'information présentée revient pour s'intégrer à une formulation dont la conséquence est une fusion du narrateur et de cette nuit comme animal à l'affût. Finalement, l'animal attaque.

C'est par cette évolution poétique de l'image de la nuit que l'histoire vient se raccorder à la position du narrateur et au style. À la page 103, avant le quatrième fragment, Abelardo se souvient de son arrivée à la « quinta » la veille de la tornade (quatre mois avant le présent de l'énonciation). En arrivant, il est reçu par Juan Kieffer. Nous lisons : « Juan Kieffer empezó a correr, ansioso. Parecía un hombre, cada día más se parecía a un hombre. No me dejó bajar de la bicicleta. Se prendió en un abrazo. Olía a humo. Me hablaba agitado. Jadeando » (*D*, p. 103). Le verbe « jadear», auparavant associé à l'animal-nuit, s'accorde maintenant avec Juan Kieffer. C'est l'animal-nuit et Juan Kieffer qui halètent. En outre, Abelardo remarque qu'il ressemble de plus en plus à un homme, soit l'opposé d'un enfant, mais aussi d'un animal. Puis, dans la cinquième récurrence de l'isotopie, cet animal-nuit devient une menace à laquelle le narrateur vient, de manière symbolique, s'intégrer corporellement : « Me hundo, en esa boca, […] ». Le narrateur et l'« animal húmedo » se fondent, ils occupent la même place, tel que le feront Abelardo et Juan une fois l'inceste accompli, comme nous le saurons plus tard. Cette isotopie est prémonitoire de la menace que représente le propre fils. L'image lie la « noche » à l'animal humide et les paroles d'Abelardo lient l'animal (humide) à Juan Kieffer. La métaphore de l'« animal húmedo » représente aussi bien le danger que le phallus. La prémonition opère au niveau du récit, puisque dans l'histoire l'inceste a eu lieu quatre mois auparavant, mais sa narration est différée et ces images collaborent à l'âpreté du ton qui conduit finalement à une réinterprétation de la situation du narrateur.

Ce danger représenté par le fils est nuancé par la condition pathologique de Juan Kieffer, telle que manifestée dans les répétitions. Juan Kieffer parle : « 'Esa

quema sapo, sapo quema. Y sola. Esa. Esa' » (*D*, p. 103), «'esa, sapo, sapo, esa' » (*D*, p. 129)[151]. Son discours incohérent et répétitif révèle une pathologie mentale qui jette le doute quant à sa position active ou passive durant la scène de l'inceste avec sa mère.

Moins insistante que la métaphore de la nuit, la comparaison du texte à un chemin appartient également à la deuxième partie du roman :

> Hay marcas, en el asfalto. Huellas de zapatillas, de manos. El camino, como un texto escrito entre todos; pero en el que se puede desentrañar la voz personal de cada viajero, pasando, diciendo su dolor: el camino ovilla las voces, las confunde, se las deja al viento, para que el viento las vuelva pedazos de recuerdo *(D*, p. 83).
>
> En la tierra están las pisadas de Bicho Souza, la oscuridad las esconde. Pero están, enhebradas, las que lo trajeron a la quinta, en el atardecer, y las de vuelta, junto a las mías. El camino es un texto escrito entre todos. El pasado está oculto, soportando las huellas más frescas, más recientes. Y, por eso, lo impensado brota, como la humedad en las paredes. Algo, una fibra tenue, se estira, a varios metros, sobre una zona de la calle (*D*, p. 104).

Cette image apparaît au moins deux fois. Entre la première et la deuxième occurrence, l'impression de certitude grandit, contrairement à ce qui se passe avec l'image du savon, où la certitude et la matière se désagrègent. Dans le premier cas, le chemin est « como » un texte écrit par tout le monde ; par le biais d'une articulation adversative, la possibilité s'offre d'une voix individuelle et personnelle qui, mêlée aux autres, passe par le même endroit. Voix, chemin et souvenirs sont présents dans cette image où le chemin semblerait évoquer la notion de langue comme un espace à travers lequel tout le monde passe en laissant des « traces », en essayant individuellement de se détacher, pour faire naître une voix qui restera dans le tourbillon des voix comme une forme du souvenir, autrement dit du passé.

Dans la deuxième apparition, la métaphore prend plus de poids, le texte s'affirme comme un chemin écrit par tout le monde. Ce qui signifie que dans un texte il y a d'autres voix qui proviennent du passé, auxquelles il est de nouveau fait référence en tant que « huellas ». L'évocation du passé est explicite dans le deuxième exemple, où les traces, marques de chaque individualité, recouvrent le passé, qui apparaît caché sous cette couche. C'est-à-dire que dans chaque voix

---

[151] « Esa », c'est Silvia Ayala qui brûle un crapaud, c'est-à-dire, finalement, un animal humide. Le discours de Juan Kieffer semble « accuser » Silvia de la scène sexuelle que le lecteur connaîtra plus tard.

individuelle, dans chaque trace laissée sur le chemin (la langue), persiste, latente, la présence d'une autre trace précédente, une autre énonciation, pour le dire en employant les termes de Bakhtine, avec laquelle la nouvelle trace (la nouvelle voix) entame un dialogue. Tout texte est alors un espace dialogique à plusieurs voix[152]. Quelles sont les voix qui persistent sous les traces que Ronsino essaie d'imprimer à la langue?

Cette question nous amène à d'autres répétitions qui renvoient immédiatement au style de *El limonero real* et qui constituent donc le premier jalon de notre interprétation de ce roman comme un hypotexte fantasmatique de *La descomposición*. Comme si ce roman était une sorte de passé caché à la fois sous les traces des personnages crées par Ronsino et sous celles de Ronsino en tant qu'écrivain.

2.1.2 Le lien hypertextuel dans l'approche du romanesque : La descomposición *et* El limonero real.

Les échos de Saer dans le travail de Ronsino ont été signalés dès le début de notre étude. Arrivé à ce point, certaines références communes et très significatives nous permettent d'affirmer que la première approche du roman chez cet écrivain se fait par le biais d'un rapport hypertextuel qui déplace le discours romanesque de *El limonero real* de Saer vers une articulation personnelle, mais reconnaissante de la valeur que porte ce roman. Comme si *La descomposición* cherchait à façonner de nouveau la matière du *Limonero*.

---

[152] Cette réflexion renvoie aux épigraphes de *Te vomitaré de mi boca*. Ronsino choisit à cette occasion deux citations, l'une de Miguel Briante, l'autre d'Haroldo Conti. La première, « Robarle al mundo mi propio mundo » (Briante, Miguel, « La tela », *Las hamacas voladoras y otros relatos*, Buenos Aires : Punto Sur editores, 1987, p. 82), touche à la question de la construction de la voix individuelle en tant que manière de découper de la vie mondaine quelque chose qui soit particulier et propre à celui qui parle, c'est-à-dire au narrateur (voire à l'écrivain). C'était l'intention de Nano avec ses reformulations lorsqu'il se mettait à raconter. Cette impression devient plus forte si l'on lit la citation complète que Ronsino a coupé : « Robarle al mundo mi propio mundo y aislarlo ». La deuxième citation « Ese es el camino, la senda estrecha y solitaria » (Conti, Haroldo, « Ad Astra », *Cuentos completos*, Buenos Aires : Emecé, 2000, p. 83) travaille en parallèle avec cette idée du texte comme chemin. Dans cette épigraphe, la solitude occupe la place qui, dans *La descomposición*, est remplie par la présence des autres voix sous la forme des traces. À la solitude du conte s'oppose de manière simpliste le dialogisme du roman, car le roman est un espace dialogique. Ce qui nous intéresse d'ailleurs dans cette épigraphe, c'est l'erratum dans la citation que commet Ronsino. Le texte original dit : « Ese era el camino, la senda estrecha y solitaria ». Comme nous le voyons, le verbe « ser » est à l'imparfait de l'indicatif alors que Ronsino le cite au présent de l'indicatif. Dans cette erreur ou cette modification volontaire se lit un pari, voire une affirmation pour l'écriture.

La première référence est marquée par l'épigraphe de Sartre[153]. Cette citation du philosophe français suggère une réflexion sur le lien solidaire (ou nécessaire) entre les différentes qualités des choses. De plus, il le fait en prenant l'image du citron : « Es la acidez del limón lo que es amarillo, es el amarillo del limón lo que es ácido ». La synesthésie entre la sensation gustative (l'acidité) et la sensation visuelle (le jaune) repose sur le citron qui dans le contexte de ce livre fait penser à *El limonero real*. Peut-être y a-t-il également une réflexion sur le contenu même du nom. Qui y'a-t-il de jaune et d'acide dans ce mot qui convertit le jaune en acide et l'acidité en couleur jaune ? Le nom est pensé comme l'instance qui influe sur la qualité de la chose nommée (ou dans la perception, à travers le nom de cette chose). Ce qui nous intéresse surtout, c'est le croisement que réalise Ronsino en faisant allusion, au moyen de la citation de Sartre sur le citron, au livre de Saer où est mis en scène une réflexion sur la nomination :

> Es, para Wenceslao y para ella, en efecto, así: «la mesa»; ahí almuerzan o cenan de octubre a marzo, a no ser que llueva o sople viento del norte. En esos casos comen en «la mesita chica», dentro del rancho al que le dicen la cocina. La mesa de madera rodeada por las sillas amarillas se llama «la otra mesa». Nunca han comido en ella, salvo cuando él murió, ya que lloviznaba y mucha gente se quedó a comer, de modo que en la «mesita chica» no podían caber todos, como tampoco en la cocina[154].

Les guillemets occupent une fonction métalinguistique, démontrant que l'attention se concentre sur le mot même, sur la façon d'appeler la table « la mesa » et sur le fait que les personnages le conçoivent ainsi. Il se passe la même chose à propos de la cuisine, bien que le syntagme ne soit pas mis entre guillemets. Le narrateur emploie le terme « rancho » afin de dévier le nom et rendre ainsi étrange

---

[153] Nous avons indiqués ces références dans la note 115. Le poème XXIX dans *Les fleurs du mal*, nous trouvons cette dernière strophe : « Alors, ô ma beauté ! Dites à la vermine/ Qui vous mangera de baisers, / Que j'ai gardé la forme et l'essence divine/ Des mes amours décomposés ». Les « amours décomposés » : celles de Bicho et Angela, dans la première partie, interrompues par la mort de la femme ; celles d'Abelardo et Silvia, dans la deuxième partie, interrompues également par la mort de la femme dans des conditions très différentes. Celles d'Abelardo et Juan, détruites par l'inceste. Le sème « descomposición » sort du vers français pour occuper la charge de titre de ce roman. Il transite du vers au roman pour rendre compte du traitement temporel que réussit Ronsino dans ce livre : la fragmentation permanente est une forme de décomposition temporelle, le temps est décomposé en parties. En même temps, la relation entre l'épigraphe de Sartre et le roman de Ronsino évoque le poème de Baudelaire « Correspondances », provenant également de *Les fleurs du mal*.

[154] Saer, Juan José, *El limonero real, Op. cit.*, p. 14-15.

la nomination, ne pas la donner pour acquise mais exposer au lecteur un certain degré d'arbitraire entre ce « rancho » et sa « cuisine ».

Ronsino réalise le même exercice, avec les mêmes recours :

> Ese cuerpo al que se lo conoce con el nombre de Bicho Souza, y que cualquiera distingue por el tranco, un poco pesado, siempre dispuesto a levantar la mano o a mover la cabeza, en cualquier lugar, en el centro o en las quintas; ahora está invadiendo lo que alguna vez se llamó «la huerta» […] (*D*, p. 52).

L'attention portée sur le corps, sur la chose, et ensuite sur le nom par lequel on la connaît, « Bicho Souza », ouvre un espace entre l'objet et son nom, les sépare en montrant l'opération d'attribution, d'autant plus forte quand il s'agit d'une personne, une entité qui se réduit à un corps. L'arbitraire est ici renforcé par le fait que « Bicho Souza » est un nom propre[155]. Ensuite, de nouveau les guillemets pour mentionner le nom qu'avait ce lieu dans le passé. Au moment de l'énonciation cela a changé car la tornade – l'inceste – est passée en détruisant tout. Cette inflexion temporelle – présente chez Saer, passée chez Ronsino – rend également compte du changement dans la nomination que suppose le passage du temps. En ce sens, le nom des choses est également associé à son régime d'historicité et, réciproquement, c'est le nom des choses qui construit un tel régime[156].

Ronsino, avec son texte, relance la question posée par Saer dès le début de son roman, de sorte que le lien entre les deux livres est inévitable. Surtout si nous considérons la mention voilée à *El limonero real* faite par le narrateur Abelardo Kieffer, indiquant que Bicho Souza en est le lecteur :

> Bicho come limones como si fueran frutas. Dice que se acuerda siempre de un libro raro que leyó sobre una familia de pescadores y un limonero. Apoya el limón sobre sus labios, y aprieta. Chupa, la acidez amarilla le chorrea por los labios, pegándose en las puntas del bigote, abultado, blanco (*D*, p. 69-70)[157].

---

[155] Les noms propres peuvent être arbitraires, sauf pour la littérature.

[156] C'est en ce sens que s'inscrit la réflexion de Graciela Montaldo que nous avons déjà commenté sur le terme « democracia ». De la même façon, le terme « desaparecido », à partir du retour de la démocratie en 1982, implique un sens lié à ce moment historique : ces épisodes sont restés inscrits dans la langue. Comme nous l'expliquerons plus avant, le travail de Rodolfo Walsh dans *Operación masacre* cherche précisément à nommer un épisode historique avec le mot qui lui semble pertinent afin d'empêcher qu'une opération criminelle de l'état reste cachée derrière une « fausse nomination ».

[157] Wenceslao, protagoniste de *El limonero real*, mange aussi des citrons comme des fruits : « Wenceslao agarra una de las mitades del limón y la oprime sobre su vaso para que el jugo caiga dentro de él. Después se sirve vino, chupa el resto del limón arrugando la cara y mordiendo los

Ronsino souligne, à travers le narrateur, sa lecture de ce livre et crée ainsi une cohésion avec le reste des références. *La descomposición* fait face à *El limonero real* et établit avec lui une relation d'hypertextualité, telle que Genette l'a définie : « toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire »[158]. Le roman de Ronsino ne commente ni ne glose le roman de Saer, s'en servant plutôt comme une partie du matériau avec lequel travaille la narration, comme si cet hypotexte était la peinture dans laquelle l'hypertexte plongeait son pinceau, comme si les deux romans passaient par le même chemin.

Dans cette perspective, nous allons mentionner d'autres références qui nourrissent cette relation. S'agissant de l'histoire, signalons quatre éléments. En premier lieu, dans les deux romans il y a un deuil à porter : dans l'hypotexte, celui du fils de Wenceslao et de « ella » ; dans l'hypertexte, celui d'Ángela et de Silvia. De fait, quand Abelardo appelle Bicho et l'invite à célébrer son anniversaire en essayant de le convaincre avec l'argument que « Bicho Souza, ya es tiempo de levantar este luto: venite mañana a comer un asado, cumplo años » (*D*, p. 14), le deuil semblerait être celui de la mort d'Ángela et Bicho celui qui doit le porter. Plus avant, nous nous rendons compte qu'Abelardo est également celui qui doit porter un deuil.

Le deuxième élément est la célébration. L'anniversaire d'Abelardo et le dîner de fin d'année, deux célébrations qui ont lieu le jour, donnant à la narration la durée d'une journée. Il faut assister à ces célébrations pour porter le deuil. Comme on le sait, « ella » (dans *El limonero real*) n'y assiste pas, bien qu'on la cherche et qu'on insiste auprès d'elle ; dans le cas de Ronsino, Bicho et Abelardo n'ont pas besoin de la moindre insistance pour se réunir, la première invitation suffit.

Nous avons déjà mentionné la scène de l'*asado*, liée à la célébration. Le dernier élément de l'histoire, qui se connecte à son tour aux questions de style, est la présence de deux personnages – Segundo (*El limonero real*) et Juan Kieffer (*La*

últimos filamentos jugosos y echa la cáscara dentro del vaso haciéndolo rebalsar » (Saer, Juan José, *El limonero real, Op. cit.*, p. 76).

[158] Genette, Gérard, *Palimpsestes. La Littérature au second degré, Op. cit.*, p. 11-12.

descomposición) – dont la façon de parler rend compte d'une certaine pathologie. Dans le cas de Segundo, le /r/ traînant que Saer manifeste orthographiquement[159] ; dans le cas de Juan Kieffer, il s'agit d'une pathologie mentale, que nous avons déjà commentée, et qui s'exprime par les répétitions.

Il existe des questions stylistiques liées à la répétition qui entrent également dans la comparaison entre ces deux romans. D'un côté, la persistance de l'adverbe « ahora » qui essaie de marquer en permanence dans les deux textes la narration du présent et établir ainsi le temps linguistique[160]. Ce recours a déjà été utilisé par Ronsino dans « Pie sucio », ce qui rend compte d'un travail du style qui persiste et s'affine avec les années. Dans le cas du conte, l'intention de raconter au présent dans le style de Saer dans *El limonero real* est plus forte que dans le roman où, même si l'adverbe est suffisamment abondant pour que sa présence soit détectable, il n'apparaît pas toujours avec l'intention d'indiquer la simultanéité entre action et narration, comme cela a bien lieu tant chez Saer que dans « Pie sucio ». La présence systématique de cet adverbe n'a pas un objectif aussi défini, car elle est déjà incorporée à la prose et à la formulation de Ronsino.

D'autre part, les isotopies que nous avons commentées auparavant et qui insistent dans le texte imitent le retour d'autres isotopies dans le roman de Saer. La plus éloquente est l'insistance du souvenir du fils mort qui court vers le fleuve et y plonge. Cette image, qui ne cesse de revenir dans le discours du narrateur, fonctionne comme la métaphore de la nuit et de l'animal. Même si, dans le cas de la plongée, l'image ne connaît pas de variations, alors que dans le cas de la nuit elle est nuancée, rendant également compte d'un certain passage du temps[161].

---

[159] Quelques exemples de la façon de parler de Segundo dans *El limonero real* (Saer, Juan José, *El limonero real, Op. cit.*) « Todos pdesentes?–dice el Segundo » (p. 181), « ¿Tdaemos más, tío? –dice el Segundo » (p. 185), « Cadneenlá a la Negda, que es puda gdasa –dice el Segundo » (p. 190). Nous développerons quelques idées sur l'orthographe de Ronsino dans la deuxième partie de cette thèse (*cf.* 4.4).

[160] La présence de cet adverbe est disséminée tout au long du roman, nous citerons quelques exemples pour illustrer nos affirmations : « Yo lo miro, ahora, desde una silla de plástico, blanca, junto a la mesa plegable », « Ahora Bicho me habla, me distrae » (*D*, p. 39), « Encima, ahora, se ven las fallas fulminantes de los refucilos, que avanzan acompañados por un leve susurro, retardado. (*D*, p. 106). Cette question, typique du discours du nouveau roman, sera impotante à l'heure de commenter *Lumbre*.

[161] Nous voulons dire par là que dans les nuances qui s'ajoutent à l'image répétée de la nuit dans *La descomposición* se forge le parcours du temps, représenté par ces différences dont nous établissons le registre d'une récurrence à l'autre.

Finalement, la réapparition de l'*incipit* qui dans le cas de *El limonero real* revient neuf fois au long du roman, y compris dans l'*explicit*, où est reproduit le distique du début «AMANECE / Y YA ESTA CON LOS OJOS ABIERTOS»[162]. Dans *La descomposición*, l'*incipit* revient trois fois. Lors de ces retours, des transformations se produisent. L'*incipit* du roman est le suivant (dans la citation, nous marquons en les soulignant les parties de l'*incipit* qui reviennent identiques et en jaune les phrases qui disparaissent quand réapparaît l'*incipit*) :

> El viento, húmedo, rastrero, viene del fondo: de lo que se conoce como lago muerto. Un pozo grande, de aguas estancadas, donde desagota la depuración. Ese viento, es inevitable, trae un olor pesado. Las cosas se pudren ahí, a un costado de la calle. Pero el olor no llega al pueblo tan fuerte como se respira en esta quinta, entre los árboles del monte, o en las Ruinas de enfrente. El olor se diluye, en el viaje. Se mezcla con otros olores: con la nafta de la YPF, con el hinojo de los baldíos que cultivan, con la voluta agria de las hojas quemadas. Y entonces lo que llega al centro (para golpear los peinados de las mujeres que salen del bingo con ganas de revancha; y las caras de los tres o cuatro tipos que ahora deben estar en La Perla, sentados en la vereda y envidiando algún auto estacionado, de culata, en la plaza) es un aroma en forma de humo, arrastrado por el viento, que apenas se parece al caucho quemado (*D*, p. 13, nous soulignons)[163].

Trente pages plus loin, un chapitre répète ce début en le modifiant. La position en début de chapitre renforce la dynamique de réapparition de l'*incipit* :

> El viento, húmero, rastrero, viene del fondo: de lo que se conoce como lago muerto. Las cosas se pudren ahí, a un costado de la calle. Pero el olor no llega al pueblo tan fuerte como se respira en esta quinta, o en las Ruinas de enfrente. Estamos en junio, hundidos, podríamos decir, en una ola de calor, una masa de aire que baja del sur de Brasil y se estanca desde hace una semana en esta región de la provincia. Es por eso que el olor espeso (aplacado, ahora, un poco por el fuego y el aroma de la carne asada), arrastrado por el viento que viene del fondo, y exagerado por el calor, hace, por momentos, que el aire de la quinta se vuelva irrespirable (*D*, p. 43, nous soulignons).

L'image se réduit s'agissant de la description du « pozo », mais il y a insistance sur les conséquences de ce qui est en train d'y pourrir. Le « pozo » n'a pas besoin de réapparaître, puisqu'arrivé à ce point le lecteur connaît déjà quelques

---

[162] Graciela Villanueva a réalisé une étude génétique sur les *incipits* et les *explicits* de Saer où commente le cas du *Limonero real* (*cf.* Villanueva, Graciela, « Un narrador sobre el caballo de la calesita », revue *Cuadernos Li.Ri.Co.* 6 / 2011, [En ligne : https://journals.openedition.org/lirico/211#bodyftn9].

[163] De nouveau, une phrase pseudo-clivée étirée par les parenthèses, de même qu'auparavant, dans « Te vomitaré de mi boca », la phrase avait été étirée par des subordonnées circonstancielles de temps.

détails de l'histoire d'Abelardo et du « pozo » dans lequel il se trouve. La réapparition de l'*incipit* provoque une vision plus globale de la situation de l'endroit. Dans les deux fragments, l'odeur qui vient du lac mort se mélange à d'autres odeurs, mais il est spécifié dans le deuxième qu'à ce moment-là, en juin, ils sont plongés dans une vague de chaleur provoquée par une masse d'air chaud en provenance du Brésil. Il y a une vision cartographique du lieu : l'image se magnifie aussitôt et met dans la tête du lecteur une carte de l'Amérique du Sud, l'Amazonie et la masse d'air qui descend et échoue dans « esta región de provincia ». De quelle province ? Nous savons que le vrai Chivilcoy se trouve dans la province de Buenos Aires, mais également que les provinces les plus proches du Brésil sont celles du littoral argentin, qui font partie de la région appelée « Mésopotamie argentine » : Misiones, Corrientes et Entre Ríos, mais aussi Santa Fe, la province de Saer, la *zona* saerienne[164].

Suite à cette répétition d'une grande partie de l'*incipit*, nous trouvons deux autres insinuations de contenus issus de l'*incipit*, qui n'occupent pas une position initiale et qui apparaissent dans la deuxième partie du roman. Abelardo poursuit son chemin vers la « quinta », en cette nuit de juin qui est le jour de son anniversaire, et il dit : « Un viento espeso me toca la cara. El aire, en esta zona, empieza a confundir el olor rastrero que viene del fondo; lo envuelve, ahora, desde acá, con el aroma de los eucaliptus » (*D*, p. 85, nous soulignons). L'arôme local des eucalyptus se mélange à l'odeur rampante du fond. Les passages soulignés montrent les parties de l'*incipit* qui se maintiennent dans cette apparition. « Rastrero » est toujours présent pour qualifier l'odeur qui, en rampant, circule presque au contact de la terre, comme si elle soulevait quelque chose dans la terre, dans le chemin écrit par tous, dans la *zona*, mot forgé par Saer dans son premier livre, inéluctablement associé à son œuvre et qui apparaît dans cette formulation[165].

On lit finalement, dix pages plus loin : « En medio del camino de mejorado, respiro un aire un poco más suave, que no tiene adherido el olor pesado del lago

---

[164] D'ailleurs, la vague de chaleur n'est pas perçue comme quelque chose d'étrange aux portes de l'hiver du Cône Sud. Alors qu'il serait moins étonnant que la chaleur s'installe dans l'hémisphère Nord, où en juin c'est l'été, comme à Paris, ville où Saer a vécu de 1968 à sa mort. Cette vision carthographique sera reprise dans la deuxième partie de notre étude (*cf.* 4.3.5 et 4.3.7).

[165] Ce commentaire sur le sens des mots liés au contexte historique sert également pour penser le mot *zona* dans la littérature argentine. À partir de l'œuvre de Saer, ce mot restera indubitablement associé à son nom.

muerto » (*D*, p. 95). L'air se débarrasse de l'odeur pesante qui vient du fond, de l'odeur rampante. Tout comme la métaphore de la nuit, la réapparition de l'*incipit* se décline lors de ses quatre ocurrences en rendant compte d'une séquence temporelle liée au mélange de l'air et de l'odeur fétide en provenance du « pozo » local jusqu'à la zone. Dans ces déclinaisons, le narrateur finit de se défaire de cette odeur rampante et lourde du lac mort.

Les allusions plus ou moins évidentes que nous avons décelées entre ces deux livres rendent compte du lien hypertextuel qui les unit et du geste de positionnement mené par Ronsino face à un autre livre pour affronter le genre romanesque.

La question esthétique que formule *El limonero real*, et à laquelle sa propre écriture essaie de répondre, porte sur la façon de raconter une histoire de plusieurs façons. Graciela Montaldo, dans son étude consacrée à ce livre, affirme précisément que « esta novela trabaja sobre las posibilidades de escribir un relato, sobre las diferentes formas de volver a narrar 'lo mismo' »[166]. La question de Ronsino serait alors : comment faire pour formuler de nouveau ce questionnement et écrire (aussi) un roman ? Comment faire pour écrire avec une problématique esthétique qui semble avoir déjà été posée et résolue par Saer ? Il suffirait peut-être de dire de façon un peu précipitée que c'est dans le fait de situer la fiction dans la ville natale et dans le désir de raconter ces histoires que réside le geste d'hommage, de séparation et de fondation de la littérature de Ronsino : écrire « à la Saer » depuis son propre espace. Mais ce n'est là que la surface de la transtextualité.

El limonero real n'apparaît pas ici simplement en tant que référence de lecture. Le livre est incrusté dans le lien qu'entretient Ronsino avec l'écriture car c'est la lecture même de ce livre qui pose la question du comment écrire, comment traiter la langue, et qui oblige à chercher d'autres réponses, différentes de celles que Saer a données sans pour autant s'en défaire ni se couper de lui.

---

[166] Montaldo, Graciela, *Juan José Saer: el limonero real*, Buenos Aires : Hachette, 1986, p. 65.

2.2 La répétition comme retour : **Glaxo**, *roman polyphonique*

Glaxo est un roman bref composé de quatre courts chapitres. Chacun d'eux est pris en charge par un narrateur masculin et autodiégétique différent. Il s'agit de quatre monologues portant comme sous-titre le nom du narrateur et l'année où se déroule la narration – son présent d'énonciation dans la diégèse. Ils sont présentés dans l'ordre suivant : « VARDEMANN Octubre de 1973 » (*G*, p. 9) ; « BICHO SOUZA Diciembre de 1984 » (*G*, p. 33) ; « MIGUELITO BARRIOS Julio de 1966 » (*G*, p. 57) et « FOLCADA Diciembre de 1959 » (*G*, p. 75). À travers ces quatre discours est racontée une histoire ayant lieu dans le Chivilcoy de l'univers fictif de Ronsino. L'alternance des narrateurs rapproche le roman de ce que Bakhtine a nommé le roman polyphonique[167].

Le texte raconte l'histoire d'un crime. Un assassinat commis par le personnage de Ramón Folcada sur la personne de Clifton Morris. Pour ce crime est injustement accusé Vicente Vardemann qui doit effectuer une peine de prison. Vardemann est inculpé car Ramón Folcada croit que son épouse, Negra Miranda, a une relation extraconjugale avec lui. Le véritable amant de Negra Miranda est Miguelito Barrios, qui accuse son ami Vardemann pour échapper à la vengeance de Folcada. Après avoir assassiné Morris, Folcada sème de fausses preuves qui désignent Vardemann comme l'auteur du crime. Le roman est, finalement, l'histoire d'un crime et d'une trahison.

Dans cette analyse, nous étudierons en premier lieu les éléments correspondant à l'intertextualité interne que Ronsino tisse entre ses propres livres et qui inscrivent *Glaxo* dans la lignée de l'ur-univers instauré par les contes. Nous analyserons ensuite les liens intertextuels qui s'établissent avec d'autres auteurs (en l'occurrence William Faulkner et Rodolfo Walsh). À partir de ce lien, nous interpréterons la relation de *Glaxo* avec ce que nous appelons son hypotexte

---

[167] Nous avons auparavant présenté les traits caractéristiques du roman polyphonique chez Bakhtine. Pour en élargir la définition : nous pouvons rappeler que Bakhtine travaille avec l'œuvre de Dostoïevski et affirme qu'avant lui, le roman européen se caractérisait par un monde unique et monologique associé à la conscience de l'auteur. Le roman de Dostoïevski répresente un changement cela à travers une conception où les discours représentent des aspects différents de la réalité, ouvrant de cette manière le jeu du roman polyphonique. Cela se fait à travers différentes voix qui cohabitent à l'intérieur du discours du narrateur (Bakhtine, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski,* Paris : Éditions du Seuil, [1963] 1970*,* p. 80-81, nous citons à présent l'édition présentée par Julia Kristeva).

fantasmatique, *Operación masacre*, en fonction de la temporalité. Finalement, nous commenterons le travail stylistique de ce troisième livre de notre corpus.

2.2.1 Intertextualité interne : inscription de **Glaxo** *dans l'ur-univers*

Nom du lieu. Le titre du roman est une marque toponymique situant la fiction dans la ville natale de l'auteur puisque le mot « Glaxo » provient du nom de l'entreprise pharmaceutique GlaxoSmithKline, qui a possédé une usine à Chivilcoy[168]. Les environs de l'usine ont reçu le nom de « Barrio Glaxo »[169]. Nous reviendrons sur cette question dans la deuxième partie de cette thèse, consacrée à l'espace.

Les personnages et leur nomination. Le nom Vardemann était déjà présent dans *La descomposición* (« el bolichito de Vardemann », *D*, p. 75), avec un rôle

---

[168] GlaxoSmithKline est une entreprise pharmaceutique multinationale d'origine britannique, actuellement septième au classement mondial de son domaine. Elle est présente en France, en Algérie, en Belgique, au Canada, aux États-Unis, en Allemagne, en Espagne et en Argentine. Née d'une longue histoire de fusions et acquisitions entrepreneuriales qui débute en 1715, elle se stabilise en 2001 avec la création de GSK, GlaxoSmithKline. D'après le site officiel de la *holding*, l'enseigne « Glaxo » est enregistrée pour la première fois en 1906 en Nouvelle Zélande, en tant que nom pour du lait déshydraté. La marque diversifie ensuite sa production vers la dermatologie. C'est la première entreprise à commercialiser la Ventoline, un médicament contre l'asthme. Actuellement, elle produit des médicaments sous prescription mais aussi des produits en vente libre, du *healthcare*. Antibiotiques, corticoïdes, antiviraux, vaccins. Elle dispose d'un laboratoire de recherche et de production de médicaments liés au VIH. Parmi les produits de santé grand public, nous trouvons les marques de soin dentaire Aquafresh et Sensodyne. Sur le site de la compagnie, la rubrique « Nuestra historia en Argentina » signale que « el área farmacéutica de GlaxoSmithKline se instala en el año 1922 bajo el nombre de CH. C. Richardson, convirtiéndose así en una de las compañías farmacéuticas más antiguas de la industria nacional ». Nous apprenons qu'actuellement l'usine se trouve à San Fernando et que GSK s'est associée avec Laboratorios Phoenix en 2010. Il n'y a, en revanche, aucune référence à l'usine de Chivilcoy. Pourtant, il existe un livre publié par Cambrigde University Press, où les auteurs mènent une étude sur la compagnie depuis ses débuts jusqu'à 1962, *GLAXO : A History to 1962*. Il est publié en 1992, au moment où Glaxo était la deuxième corporation pharmaceutique mondiale. Dans le chapitre consacré aux activités de la compagnie en Amérique du Sud, nous lisons qu'après la Seconde Guerre Mondiale, quand l'industrie pharmaceutique allemande ne représentait pas un concurrent, Glaxo développe son marché en Argentine. En 1948, l'enseigne achète le site de Chivilcoy où l'usine sera installée et sa construction terminée en 1951. Certaines phrases concernant les rapports de l'entreprise avec le gouvernement du Général Juan Domingo Perón et sa chute en 1955 nous semblent remarquables si l'on considère la présence du péronisme, via l'intertextualité avec *Operación masacre,* dans le travail de Ronsino : « During the years of Peron regime, privatly deplored by Jephcott [un cadre supérieur chez Glaxo], he and Glaxo were relieved to find no desire to nationalise industries generally or the pharmaceutical industry in particular. » et « The revolution on 1955, wich overthrew Peron regime changed the perspective for Glaxo. » (Davenport Hines, R. P. T., Slinn, J., *GLAXO : A History to 1962*, Cambridge (GB) : Cambridge University Press, 1992, p. 264, nous soulignons).

[169] « Barrio Glaxo » est une nomenclature locale installée dans la toponymie vernaculaire de Chivilcoy, mais qui fonctionne également dans le langage administratif de la petite ville. Certains articles de la presse locale en parlent (*cf.* http://www.dechivilcoy.com.ar/tag/barrio-glaxo/) et les lignes de bus sont identifiées par cette référence (*cf.* http://chivilcoy.gov.ar/?page_id=1752).

secondaire. Il s'agit cette fois d'un des protagonistes de l'histoire. Dans le deuxième chapitre, nous trouvons également le nom de Bicho Souza, dont nous avons commenté l'histoire dans le chapitre précédent, et Lucio Montes, qui était déjà mentionné dans *La descomposición* (*D*, p. 119 et ss.)[170]. Ángela Souza, l'épouse de Bicho, dont la mort est citée dans le roman précédent (*D*, p.14), est vivante pendant au moins deux chapitres – 1966 et 1959. Ainsi est établie la présence des générations et les liens entre elles. L'inclusion des années dans les sous-titres participe de cet aspect en ce qu'elle indique avec précision l'ancrage des personnages à différents points du XXe siècle.

Dans le chapitre narré par Bicho Souza nous trouvons les deux autres personnages qui sont, avec lui, protagonistes de *La descomposición*, Abelardo Kieffer et Pajarito Lernú. Les deux sont mentionnés de manière collatérale comme s'il s'agissait de références, d'opinions qui entrent en dialogue avec le narrateur dans son discours : « Tiene los ojos brillosos, la boca, como dice Abelardo Kieffer, desajustada » (*G*, p. 42) et « Me dirá, supongamos, Pajarito Lernú, que ese límite deja de separarlos cuando a Anthony Quinn le comienzan a cuestionar las bases de su poder » (*G*, p. 46).

Le nom le plus remarquable qui revient est peut-être celui de Federico Souza. Son importance pour le projet de Ronsino se révèlera avec la publication du roman suivant, *Lumbre*. À la lumière de la lecture de ce livre, que nous analyserons dans le prochain chapitre, trois moments de *Glaxo* prennent un éclat particulier car ils rendent compte de la présence latente de la voix de ce personnage, qui est le dernier narrateur de ce que nous pouvons maintenant appeler le cycle du village. Le nom de Federico Souza est présent dans les contes (*cf.* 1.2.2). Nous avons souligné son apparition médiée par la télévision et son appartenance à la génération de Emilia García et Martín Leguizamón. Indiquons également qu'avec la scène de la télévision commence un contrepoint entre Souza et Martín Leguizamón qui sera clos dans *Lumbre*. Dans *La descomposición*, le narrateur Abelardo Kieffer mentionne Federico quand il décrit le personnage de Bicho Souza : « Y tiene un hijo, Federico, que es guionista de televisión y, ahora, vive en Buenos Aires » (*D*,

[170] Les apparitions de Lucio Montes sont toujours médiées par le narrateur (Abelardo Kieffer dans le premier roman et Bicho Souza dans celui-ci). Ce personnage fonctionne toujours comme un narrateur « secondaire » dont le récit est encadré par le narrateur principal.

p. 14). En sachant que Federico Souza est le narrateur qui vient clore – apparemment– le cycle du village, les trois mentions de ce personnage dans *Glaxo* se revelent significatives. Elles confirment ces deux romans comme l'espace où commence à se configurer la voix qui raconte le texte suivant. La configuration de la voix de Federico Souza en tant que narrateur a lieu sur deux plans : sur le plan de l'histoire car le personnage apparaît, et sur le plan du style car le texte présente une progression stylistique linéaire qui désentrave la langue et donne lieu, comme nous le verrons plus avant, à l'articulation du prochain roman.

Les apparitions auxquelles nous faisons référence sont les suivantes :

> […] veo, entonces, al hijo de Bicho Souza, solo, moviéndose bajo la lluvia, con una escopeta verde, de plástico, jugando a la guerra, enfrentando, por fin, a esos fantasmas del cañaveral, interminables (*G*, p. 29, chapitre « VARDEMANN Octubre de 1973 »).
>
> Ya es 22 de diciembre. Camino hasta el teléfono público de la barra. Meto un par de cospeles. Marco un número de Buenos Aires. Espero un rato, hasta que empieza a sonar, a despedir ese sonido entrecortado. Cuando atienden, el cospel cae, hace un ruido metálico; acomodo la voz, me tapo con la mano libre, la oreja libre, para distanciarme del rumor de platos y voces entremezcladas, ahí, en Don Pedrín, y digo: Federico, hijo, feliz cumpleaños, che (*G*, p. 56, chapitre « BICHO SOUZA Diciembre de 1984 ») .
>
> Bicho Souza baja de su auto. Se abraza con su padre. Cuando me ve, cruzando la calle, saluda. Está contento. La mujer de Bicho Souza tiene una criatura en brazos. Eso quiere decir que nació el hijo de Bicho Souza (*G*, p. 92, « FOLCADA Diciembre de 1959 »).

Dans le premier fragment, Vardemann, en 1973, observe un Federico de 14 ans marcher dans la plantation de cannes à sucre où aura lieu le crime pour lequel il sera injustement condamné. Dans la deuxième citation, Bicho Souza appelle Federico à Buenos Aires pour lui souhaiter son anniversaire – le vingt-cinquième, puisque nous sommes en 1984 – et de nouveau cette présence apparaît médiée technologiquement. Dans le dernier exemple, nous assistons à la naissance de Federico Souza, en décembre 1959, à travers la voix de Ramón Folcada, qui vient de commettre le crime contre Clifton Morris, dans la dernière page de *Glaxo*[171].

---

[171] Nous avons déjà fait référence à l'appartenance générationnelle incertaine de Federico Souza (*cf.* notes 121 et 133). Même si, du fait des références qu'il utilise, il semblerait se rapprocher de celle de Nano, il est né onze ans auparavant. Dans tous les cas, à ce niveau, nous pouvons percevoir que le « desclasado », d'un point de vue générationnel, dans cet univers, c'est Nano, qui n'a strictement sa place dans aucune des générations que nous avons décrites. Ce détail et l'importance qu'a le conte « Te vomitaré de mi boca » dans le recueil analysé, ainsi que la déclaration de Ronsino lui-même en affirmant que *Lumbre* « era lo primero que había intentado escribir », nous permettent de

Federico Souza commence ce roman en parcourant l'espace de la plantation où un crime sera commis. Sa présence reste médiée dans le chapitre raconté par son père et, finalement, sa naissance est mentionnée à la dernière page du livre.

Les surnoms « Negra » et « Flaco » se répètent mais sans faire référence aux mêmes personnages qu'auparavant. Le surnom « Negra » est employé dans le premier conte pour nommer le personnage de Negra Díaz et il se répète maintenant à propos de Negra Miranda. Dans le cas de Flaco, nous le trouvons dans le roman précédent dans le personnage de Flaco Caprile et il réapparaît maintenant pour nommer Vardemann. « Flaco » rappelle également, du fait du groupe consonantique « fl- » en position initiale, un autre surnom du premier conte de Ronsino, celui de « Flecha » Borbonese. Ainsi persistent les mêmes surnoms pour différents personnages. Cette répétition rend compte de la circulation dans la communauté de certains adjectifs qui fonctionnent comme des surnoms[172]. La répétition des noms contribue également à la conception progressive d'une image circulaire de la temporalité associée au retour des éléments.

Aux noms s'ajoutent des éléments qui complètent l'histoire et déploient des interstices invisibles dans les autres récits, qui apparaissent cette fois focalisés par les narrateurs[173]. L'avancement de la narration, que nous avons déjà caractérisé de « cubiste », circonscrit à chaque chapitre le croisement spatio-temporel entre le Chivilcoy fictif et la deuxième moitié du XXe siècle. Ces nouvelles couches de narration parcourent ce qui avait lieu en même temps que certains épisodes racontés dans les autres récits et qui apparaît ici de façon plus claire. La réapparition des personnages ratifie la suite des générations, densifie le chronotope en ajoutant à chaque livre davantage d'éléments depuis différents points de vue.

Si les éléments intertextuels que nous avons détaillés unissent entre eux les trois livres commentés jusqu'ici, arrivé à ce point de notre analyse, nous sommes en

---

penser que ce conte cherchait à épuiser l'univers diégétique, comme le ferait *Lumbre*, mais qu'il servit finalement à lancer l'écriture de Ronsino. Ce conte peut être lu comme une première tentative d'écriture de *Lumbre.*

[172] Les adjectives employés en tant que surnoms semblent fusionner en quelque sorte les noms propres et les mots communs. Nous reviendrons sur ce point dans les conclusions générales de cette thèse.

[173] Par exemple, le discours de Bicho Souza a lieu en décembre 1984, un an après le récit de Nano du premier conte. L'année 1973, axe du récit de Vardemann, fait partie des années que Pajarito Lernú passe en internement à la colonie Wagner.

mesure d'affirmer que les contes se trouvent dépassés dans le travail du style de Ronsino et que c'est la raison pour laquelle ils se révèlent pour notre étude comme un ur-univers. *Glaxo* marque clairement un point d'infléchissement dans son travail stylistique puisque l'histoire et le style, jusqu'alors imbriqués, se séparent et suivent des voies parallèles. L'histoire est présentée de façon achronologique, elle n'avance pas progressivement comme cela a lieu dans d'une temporalité figurée par une ligne, représentation conventionnelle du temps historique par le calendrier. Cette représentation du temps – qui en principe pourrait sembler circulaire – dérive de la position de ce roman face à son hypotexte, *Operación masacre*.

Le style de *Glaxo*, néanmoins, avance *crescendo* en débloquant progressivement la langue qui passe d'un discours articulé par une phrase retenue, celui de Vardemann, à un discours débridé, celui de Folcada. La répétition se maintient comme une figure caractéristique régulant ce processus stylistique, mais déclinée en diverses variantes qui accélèrent le rythme d'un chapitre à l'autre.

Après avoir établi les relations intertextuelles que *Glaxo* tisse avec d'autres livres, nous avancerons sur ces deux aspects, la dé-chronologisation de l'histoire en fonction de l'intertextualité avec *Operación masacre* et l'évolution progressive du style.

2.2.2 Intertextualité externe : William Faulkner et Rodolfo Walsh

La structure en chapitres racontés par des personnages distincts renvoie directement à celle de *As I lay dying*, le roman polyphonique de William Faulkner, également composé de monologues qui ont pour titre le nom du narrateur. Un des narrateurs de Faulkner s'appelle Vardaman. La ressemblance entre ce nom et celui choisi par Ronsino pour son personnage alimente l'intertextualité et signale la structure faulknérienne comme référence à celle de ce roman[174].

Le personnage de *Glaxo* s'appelle Vicente Vardemann. Ce nom condense les deux références hypertextuelles que nous avons indiquées, comme c'était le cas avec Juan Rivera que nous verrons plus avant (*cf.* 4.3.2.1). Le nom de famille

---

[174] Faulkner, William, *As I lay dying*, *Novels, 1930-1935*, New York : The Library of America, 1985. *As I lay dying* a été publiée pour la première fois en 1930. Le personnage nommé Vardaman est le narrateur des chapitres qui commencent dans les pages suivantes de l'édition que nous citons : p. 37, 43, 54, 65, 100, 131, 142, 144, 151, 170. Le travail de comparaison entre ce roman et *Glaxo*, voire sur la présence de Faulkner dans l'ensemble du corpus reste à faire.

renvoie au personnage de Faulkner, et le prénom évoque, dans le cadre de la relation avec le livre de Rodolfo Walsh, Vicente Rodríguez, le seul des membres du groupe de victimes qui connaissait Juan Carlos Livraga, le « fusilado que vive »[175].

Si, dans le cas de *La descomposición,* le rapprochement avec le roman est réalisé à travers une transtextualité oblique car les références évoquant *El limonero real* ne sont pas directes, dans le cas de *Glaxo*, en revanche, le lien avec *Operación masacre* est à la fois allusif et direct. Cet hypotexte est présent dans l'épigraphe et dans le dernier chapitre à travers le personnage de Ramón Folcada.

Ces deux références au texte de Walsh, l'épigraphe et le personnage, se fondent dans un même geste de Ronsino : la transformation en personnage littéraire d'une présence relativement voilée dans la citation de Walsh choisie comme épigraphe. Cette citation, comme ne manque pas de le signaler Juan Pablo Luppi, est la « escena originaria de la investigación » que mène Rodolfo Walsh, c'est le « nudo del disturbio que busca recomponer Walsh luego de entrevistar a Livraga y ver la cara del 'fusilado que vive' »[176] :

> Fulmínea brota la orden.
> –¡Dale a ese, que todavía respira!
> Oye tres explosiones a quemarropa. Con
> la primera brota un surtidor de polvo junto
> a su cabeza. Luego siente un dolor lacerante
> en la cara y la boca se le llena de sangre.
> Los vigilantes no se agachan a comprobar
> su muerte. Les basta ver ese rostro partido
> y ensangrentado. Y se van creyendo que
> le han dado el tiro de gracia.
> RODOLFO WALSH, *Operación Masacre*
> (*G*, p. 7)[177]

---

[175] Walsh, Rodolfo, *Operación masacre,* Madrid : 451Editores, 2008, p. 13.

[176] Luppi, Juan Pablo, *Una novela invisible : la poética política de Rodolfo Walsh*, Villa María : Eduvim, 2016, p. 84. Plus avant dans son étude, Luppi signale également que *Operación masacre* a pour origine une double scène d'écoute : celle de Walsh lorsqu'il entend dans un bar à La Plata un conscrit qui, en mourant, ne crie pas « Viva la patria », mais « No me dejen solo, hijos de puta », et celle de l'informateur anonyme qui lui raconte qu'il y a « un fusilado que vive ».

[177] Cette citation correspond à *Operación masacre* de Rodolfo Walsh (Walsh, Rodolfo, *Operación masacre*, *Op. cit.*, p. 127.) Nous avons fait le choix de garder la disposition du texte de Walsh tel qu'il apparaît dans *Glaxo,* où les phrases sont découpées comme si elles faisaient partie d'un poème. Nous tenons à remarquer qu'il s'agit du seul livre d'Hernán Ronsino sans dédicace. Les contes étaient dédiés à ses parents, *La descomposición* à ses frères et *Lumbre* à son épouse. *Glaxo* n'est pas dédicacé et cette citation est sa seule épigraphe, contrairement à ce qui se passe dans ses autres livres, où il y en plusieurs. Il n'est pas exagéré de penser qu'épigraphe et dédicace fusionnent et que le livre est par conséquent dédié à Rodolfo Walsh, comme un hommage littéraire et personnel.

Depuis le début, le jeu de focalisations rend invisible une présence. La première chose qui apparaît est l'ordre que profère un émetteur non focalisé, puisque l'ordre « brota » ; néanmoins, les lecteurs peuvent la lire : « –¡Dale a ese, que todavía respira! ». La focalisation retombe sur ceux qui reçoivent l'ordre, visible pour le lecteur. L'impératif à la deuxième personne du singulier (« Dale ») désigne quelqu'un chargé d'exécuter cet ordre. Néanmoins, dans le texte, c'est la victime, à terre, qui l'entend. Immédiatement, la focalisation passe, cette fois au pluriel, aux policiers, qui croient l'avoir assassiné. La figure de la personne qui tire et rate son coup, celui qui reçoit l'ordre au singulier, est seulement perceptible dans ce verbe impératif qui signale de manière voilée sa présence. Ronsino s'empare de cette présence voilée et la transforme en personnage narrateur du dernier chapitre de *Glaxo* : Ramón Folcada est, dans la diégèse, une représentation du policier qui n'exécute pas correctement cet ordre dans la scène que reconstruit le récit de Walsh *via* les témoignages des survivants :

> Cuando pase el tren no voy a fallar como fallé esa noche en el basural de Suárez. Y porque fallé esa noche en el basural de Suárez quedó vivo ese negro peronista. Y ahora hay un libro. En ese libro no me nombran. Cuentan de qué manera se salvó. Se salvó de la masacre. Porque la llaman masacre. Pero ese hijo de puta lo que no sabe es que se salvó porque yo fallé. Y por ese error ahora estoy acá, en este pueblo de mierda (*G*, p. 90-91).

La mention du « basural de Suárez » et le mépris du péronisme (« ese negro peronista ») annulent tout doute quant à la référence à *Operación masacre* au sein de la diégèse. Il y a trois éléments du récit de Folcada dans ce fragment qu'il nous intéresse de souligner. En premier lieu, la référence au livre. Tout comme dans *La descomposición*, l'hypotexte apparait dans la diégèse comme un « libro » connu et lu par les personnages et dont il est indirectement fait allusion au titre. Souvenons-nous que Bicho Souza évoque dans le roman précédent « un libro raro que leyó sobre una familia de pescadores y un limonero » (*D*, p. 69). Les mots « limonero » dans le premier cas et « masacre » dans celui-ci sont des moyens d'assumer la référence. Mais, de plus, le mot « libro » et la façon d'impliquer la circulation des livres en tant qu'objets, des livres rares ou dangereux, lie l'ordre de la diégèse avec l'ordre extradiégétique à travers la relation des narrateurs à la lecture[178]. Dans le cas

[178] Nous prenons la notion d'extradiégétique de Genette à ce point pour parler de la réalité extralittéraire.

du premier conte, « Te vomitaré de mi boca », le narrateur Nano trouve un livre qui signale également une partie de son histoire, *La Náusea*[179], mais il ne le lit pas, préférant lire les manuscrits de Juan Rivera, l'objet de sa lecture provient de la diégèse et la mention du livre est directe. Dans les romans, les narrateurs et les personnages lisent directement les livres qui font partie du champ littéraire, extradiégétique, où Ronsino souhaite se placer. Les livres, néanmoins, sont indirectement évoqués via des clins d'œil au lecteur : le narrateur diégétique et le lecteur extradiégétique partagent l'univers de ces livres qui peuvent être à la fois signalés indirectement et reconnus. Pour cette raison même, ces livres intègrent la diégèse de façon fantasmatique. L'écriture qui les imagine cherche à ressembler à ces livres, à l'écriture de ces textes, à les approcher au moyen d'un questionnement partagé qui ne porte pas sur la façon de raconter de nouveau la même histoire, mais de savoir que faire de la langue et du style face à l'existence de ces livres dont la langue et le style poussent à l'écriture. La question est celle de la facture linguistique de ces livres. Bicho Souza et Folcada sont des lecteurs, comme Ronsino, de ces livres. Narrateurs et écrivain ont en commun le fait d'avoir lu la même chose. La différence réside dans le fait que, tandis que les premiers ne peuvent que raconter car ils sont des personnages littéraires, Ronsino peut également écrire et à travers l'écriture construire une position dans la langue le rapprochant de celle qu'avaient pu construire en leur temps les auteurs de ces livres fantasmatiques. Cette écriture rend compte de la présence de ces livres tant dans le style que dans l'histoire, où interviennent les narrateurs qui sont une conséquence du style, d'un travail contre cette matière lue constituant la langue de l'écrivain et contre laquelle il décide d'écrire, non pas pour en finir avec elle mais pour pouvoir mettre son propre corps dans un espace (celui du champ littéraire) et inscrire sa propre expérience dans la langue littéraire, et mener ainsi à bien la proposition suivante de Piglia : « hay que pensar en contra de sí mismo y vivir en tercera persona. Eso dice Renzi que le decía en sus cartas el profesor Maggi »[180]. Ces livres-hypotextes, ces « fantasmas del cañaveral, interminables » sont confrontés dans l'espace circonscrit par le narrateur.

---

[179] Nous gardons la version espagnole du titre du livre de Jean-Paul Sartre *La nausée* tel qu'il apparaît dans le texte « Te vomitaré de mi boca ».
[180] Piglia, Ricardo, *Respiración artificial,* Barcelona : Anagrama, [1980] 2001, p. 111.

En deuxième lieu, le narrateur dit dans le fragment que dans ce livre, *Operación masacre*, on ne le nomme pas. Dans *Glaxo*, en revanche, il est nommé, il s'appelle Ramón Folcada. La nomination de sa présence lui attribue une identité qui permet sa transformation en personnage littéraire doté d'une entité psychologique. Restent ainsi à l'écart les questionnements sur la notion de personnage tels que menés, par exemple, par le Nouveau Roman. Le personnage est nommé et responsabilisé. La fiction désarticule la dissimulation dont bénéficie le policier ayant raté son tir dans le texte de Walsh, car lorsqu'elle manque d'informations et de preuves la non-fiction ne peut pas les inventer. Ce que le journalisme ne peut pas faire car il manque de preuves, la littérature peut le faire car « ha sido capaz de discutir lo mismo que discute la sociedad, de otra manera »[181].Dans « Los sujetos trágicos (Literatura y psicoanálisis) », Piglia défend l'idée que l'on ne doit pas demander à la littérature la même chose qu'au journalisme, puisque sa façon de traiter les choses est autre, et que c'est là que se situe la clé du texte littéraire, dans la façon dont les choses sont traitées[182]. Si, comme nous le verrons dans le prochain paragraphe, la clé du texte de Walsh est en rapport avec la restitution d'une chronologie, la temporalité mise en jeu par Ronsino est une façon différente de discuter cette même question avec des noms fictifs et d'autres temporalités. Tant dans le texte de Walsh que dans celui de Ronsino, le traitement de la temporalité a une répercussion sur la nomination.

Finalement, et dans la même ligne que le point précédent, le discours de Folcada se réfère au fait que dans ce livre soit nommé « masacre » ce qui a eu lieu dans la décharge de Suárez. Tant le personnage de Folcada que l'instance narrative sont conscients du poids du geste de nomination mené par Walsh dans son livre, faisant de l' « exécution » un « massacre ». Ce narrateur manifeste un intérêt semblable à celui de Nano quand il reformule les phrases de ses voisins. Le narrateur se révèle, à ce niveau du travail de Ronsino, comme une valve à partir de laquelle mesurer la langue. La valeur des mots est pour cette raison une

---

[181] Piglia, Ricardo, *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades) suivi* de Rozitchner, León, *Mi Buenos Aires querida,* Buenos Aires : Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 36.
[182] Piglia, Ricardo, « Los sujetos trágicos (Literatura y psicoanálisis) », in *Formas breves*, *Op. cit.,* p. 60-62.

conséquence du style de l'écrivain qui dépend, à son tour, de sa position dans la langue.

En suivant l'hypothèse de Luppi, le roman réclamé à Walsh par la critique des années 1960 peut se lire dans son œuvre comme un roman sans livre résultant d'un travail permanent et continuel sur sa position énonciative : « La posibilidad de leer entre los cuentos de Walsh novelas fragmentadas, diseminadas en distintos espacios y tiempos de enunciación »[183]. Voir Walsh comme un héritier de Borges qui propose un nouveau genre, un roman sans livre, selon la formule de Daniel Link, ilisible pour le journalisme culturel des années 1960 qui lui exigait une histoire qui ne s'épuisait pas dans la nouvelle.

Le romanesque dépasse le livre en se proposant comme un exercise sur la position enonciative qui dépend de l'écoute car narrer c'est « poner a otro en el lugar de una enunciación personal »[184].

Si le roman de Walsh peut se trouver fondé sur une position énonciative située dans une lecture transversale de son œuvre, dans le cas de Ronsino, le romanesque se trouve dans la construction d'une position qui inscrit son expérience de la langue dans l'espace du narrateur. Puisque Ronsino a bien publié des romans, nous pouvons chercher le romanesque dans ces textes, dans ces énoncés, et non seulement dans l'énonciation comme c'st le cas chez Walsh.

Comme chaque voix narrative est associée à l'année où la narration a lieu – son présent d'énonciation –, la polyphonie instaure une sorte de polychronie nouant voix et temps. La représentation temporelle n'est pas linéaire, mais les voix s'enchaînent dans un style qui progresse linéairement, comme nous l'avons dit plus haut. Dans les prochains paragraphes, nous étudierons, en premier lieu, la dé-chronologisation de l'histoire en fonction de l'intertextualité avec *Operación masacre* et, en deuxième lieu, le travail de *crescendo* stylistique.

---

[183] Luppi, Juan Pablo, *Una novela invisible : la poética política de Rodolfo Walsh*, *Op. cit.* p. 62.
[184] Piglia, Ricardo, *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades) suivi* de Rozitchner, León, *Mi Buenos Aires querida, Op.cit.*, p. 36.

2.2.3 Glaxo *et* Operación masacre *: le recto-verso de la temporalité*

À propos de *La descomposición*, nous avons soutenu que Ronsino déplace le discours romanesque de Juan José Saer vers une énonciation personnelle. Dans le cas de *Glaxo*, et comme nous le verrons dans la comparaison détaillée, le déplacement concerne la reprise d'un personnage et le traitement de la temporalité réalisé par Walsh dont Ronsino s'empare pour faire avec la littérature ce qu'on ne peut pas faire avec le journalisme.

Rodolfo Walsh mène en 1957 une enquête à partir d'une donnée : des assassinats de civils se sont déroulés pendant la nuit de la tentative de prise du pouvoir par le Général Valle et, parmi les victimes, l'une a survécu : Juan Carlos Livraga, le « fusilado que vive ». Cette information que Walsh obtient un peu par hasard sera le point de départ d'un travail de recherche qui le conduira au dévoilement des événements ayant eu lieu à l'aube, entre les 9 et 10 juin 1956. Cette recherche mène à l'écriture d'*Operación masacre*, considéré comme le premier récit de non-fiction en Argentine[185].

Dans ce texte, par le biais de témoignages et de documents, Walsh reconstruit une chronologie qui se veut une preuve : ladite exécution est, en réalité, un crime d'État. Le changement de nomination de cet épisode justifie le titre choisi pour le livre lors de sa publication : *Operación masacre*, le massacre remplaçant l'exécution. La re-nomination est un geste qui s'appuie sur une reconstruction temporelle, comme nous le verrons par la suite en démontrant que l'ordre des évènements et le regard myope porté sur la chronologie prouvent que l'interprétation de cet épisode et son écriture dans l'histoire doivent être reconsidérées.

---

[185] Dans l'étude sur la poétique de Rodolfo Walsh que nous avons déjà cité, Juan Pablo Luppi consacre un chapitre aux « Autolecturas del clásico » (Luppi, Juan Pablo, *Una novela invisible. La poética política de Rodolfo Walsh, Op. cit.* p. 99-114.) Dans ce chapitre, il étudie la position que Walsh lui-même a adoptée par rapport à *Operación masacre* à différents moments et qui rend compte du changement de la position énonciative. Nous lisons : « Junto con la transformación paulatina del lugar elegido para asumir la primera persona, la investigación del fusilamiento estatal e ilegal de 1956 abre – parafraseando al narrador de 'Un oscuro día de justicia'– una 'llaga incurable' en el proyecto, no reducible a categorías coyunturales como compromiso o no-ficción ». Non seulement l'enquête, mais surtout son écriture dépasse largement cette catégorisation dérivée de la séparation entre littérature d'un côté, et journalisme et politique de l'autre ; séparation qui, d'ailleurs, pour Walsh « es una construcción esquemática de la institución letrada ».

Operación masacre est divisé en trois parties : « Las personas », « Los hechos » et « La evidencia ». En utilisant la langue du discours policier, Walsh présente dans la première partie les protagonistes des événements, puis il raconte dans la deuxième ce qui s'est passé, avant de finir par sa propre analyse et de démontrer qu'il y a eu crime d'État. Le livre a été publié quatre fois par Walsh depuis 1957[186]. En 1964, l'auteur rajoute un épilogue où il met en évidence sa déception à l'égard du déroulement historique des années qui suivent la première publication, puisque son enquête et sa dénonciation n'ont abouti ni à un procès des responsables ni à une inscription dans l'histoire de cet événement en tant que crime d'État. Plus tard, il enlèvera le chapitre « Siniestro basural » et insèrera un dernier chapitre, « Aramburu y el juicio histórico » où il lira l'assassinat du Général Eugenio Aramburu par le groupe Montoneros sur une même ligne que le massacre de Suárez.

Il y a deux questions qui articulent la relation intertextuelle entre *Glaxo* et *Operación masacre* et qui concernent la temporalité. D'un côté la dé-chronologisation de l'histoire menée dans le roman de Ronsino. D'autre part, la répétition du crime dénoncé par Walsh. La première a lieu dans la structure du roman et aura des conséquences sur le style, la deuxième est un *topos* de l'histoire et est, de plus, une conséquence de la première. C'est pourquoi nous les étudierons dans cet ordre.

2.2.3.1 Dé-chronologisation de l'histoire

Pour bien comprendre ce que nous appelons la dé-chronologisation de l'histoire dans *Glaxo*, nous devons tout d'abord clarifier ce que Walsh réalise : une opération de restitution chronologique. Pour ce faire, il puise dans des témoignages. D'un côté, ceux des survivants, afin d'obtenir l'information qui, pour Walsh, deviendra la vérité sur cet évènement : ce qui s'est passé la nuit du 9 au 10 juin 1956 correspond au récit de Juan Carlos Livraga et des six autres survivants. De l'autre, Walsh prend les témoignages des responsables lors du procès. Dans la

---

[186] En ce qui concerne l'acheminement vers la versión définitive d'*Operación masacre*, Luppi dit que les trois éditions postérieures à 1957 faites par Walsh correspondent aux propos exprimés par Walsh dans la première édition. Pour cette étude nous travaillons avec deux éditions : Ediciones de la Flor, 1986, établie à partir de l'édition de 1972 et celle de 451 Editores, qui conserve le chapitre « Siniestro basural ».

dernière partie de son livre, Walsh s'occupe de comparer les uns avec les autres et de présenter aux lecteurs une vraie chronologie. Dans le chapitre 34, « Fernández Suárez confiesa », il établit le moment le plus important de cette nuit-là, à savoir l'entrée en vigueur de la loi martiale, le moment axial à partir duquel vont s'organiser les évènements de la chronologie, puisque c'est cette loi qui donne à l'État le droit de fusiller :

> Y para determinar la hora en que se promulgó [la loi martiale], no me he limitado a consultar los diarios del 10 de junio de 1956, que, unánimes, informan que se anunció a las 00.30 de ese día. He ido más lejos, he buscado el Libro de Locutores de Radio del Estado, y lo he fotocopiado, para probar, al minuto, que la ley marcial se hizo pública a las 00.32 del 10 de junio[187].

Ensuite, nous trouvons des extraits de la déclaration de Fernández Suárez, chef de la Police en charge de cette opération, le 18 décembre 1956 auprès de la Junte Consultative qui se s'occupait du procès. Walsh distingue des fragments à souligner :

> A LAS 23.OO HORAS ALLANÉ EN PERSONA ESA FINCA…
>
> […]
>
> …ESTA GENTE…ESTABA POR PARTICIPAR EN ESTOS ACTOS…
>
> […]
>
> …NO TUVIERON TIEMPO DE RESISTIRSE…[188]

Il recopie ensuite le texte en entier en replaçant les phrases extraites dans leur contexte original :

> No quiero que se me acuse de extractar jesuíticamente la parte del informe de Fernández Suárez que se refiere al caso Livraga y de hacerle decir lo que no dijo.
>
> La voy a reproducir íntegra porque constituye, más que una defensa, la prueba *que él exigía:*
>
> *Con respecto a este señor Livraga, quiero hacer presente que en la noche del 9 de junio recibí la orden de allanar personalmente una casa donde se encontraba el general Tanco con los jefes del grupo que iban a atacar la Escuela de Mecánica. A las 23.00 horas allané en persona esa finca. Me atrasé media hora; si lo hubiera hecho un poco antes, lo hubiera tomado preso al general Tanco.*

---

[187] Walsh, Rodolfo, *Operación masacre*, Madrid : 451, 2008, p. 180.
[188] *Ibid.*, p. 181, en majuscules dans l'original.

> *En esa finca encontré a catorce personas, que no tuvieron tiempo de resistirse –estaban armados con pistolas Colt– porque entramos por las puertas y ventanas. Entre ellas estaba este señor. Cuando me enteré de lo que ocurría en La Plata, me trasladé a la jefatura y puse estos señores a disposición del comisario. Esa madrugada, el Poder Ejecutivo ordenó el fusilamiento de esta gente que estaba por participar en estos actos o había asumido alguna actitud revolucionaria* (nous soulignons)[189].

Il convient de signaler la manœuvre de Walsh car le lecteur a déjà en tête les fragments soulignés en amont au moment de lire le texte complet. Les plus importants : ni la présence de Tanco dans la maison de Florida n'est certaine, ni le fait que ces civils aient été armés de pistolets Colt.

Fernández Suárez lui-même justifie, légitime et, surtout, légalise les actions de la Police, en s'appuyant sur la promulgation de la loi martiale :

> *Este señor -prosiguió Fernández Suárez- se fugó de la Policía. Posteriormente, el padre envió un telegrama al Presidente de la República, diciendo que su hijo estaba internado en un hospital, gravemente herido por la Policía. Si la Policía lo hubiera querido ultimar, no lo hubiera dejado herido ya que había un decreto de fusilamiento. En consecuencia, él se escapó. Después en esa noche de confusión, no se sabe dónde actuó. Él puede decir que la Policía lo ha herido, pero llama la atención que existiendo una orden de fusilamiento, no lo hubieran ejecutado*[190][nous soulignons].

Walsh qualifie ce discours de version puérile, il soutient qu'elle cherche à nier l'exécution. Selon Walsh, la vérité découle de cette déclaration : à savoir qu'ils ont été faits prisonniers le 9 juin et que cette détention s'est produite à 23h00, c'est-à-dire une heure et demie avant que ne soit promulguée la loi martiale. Selon Walsh, la déclaration de Fernández Suárez démontre par ailleurs qu'ils n'avaient pas pris part à l'émeute, n'avaient pas opposé de résistance et que cette nuit-là le pouvoir exécutif a décidé leur exécution. Attentif à la narration chronologique et regardant à la loupe l'ordre des faits, Walsh restitue une chronologie qui démontre l'illégalité d'une exécution devenue ainsi un « massacre » car « *ninguna ley penal tiene efecto retroactivo* »[191]. C'est pourquoi la chronologie est impérative dans les discours législatifs et judiciaires. Le travail de Walsh consiste à séparer les discours qui se présentent comme unifiés et qui donneraient raison à Fernández Suárez, pour

---

[189] *Ibid.*, p. 181-182.
[190] *Ibid.*, p. 182.
[191] *Ibid.*, p. 218. Ici Walsh cite le juge Belisario Hueyo, responsable du procès du « caso Livraga » à La Plata.

cela il doit déconstruire la dé-hiérarchisation temporelle, c'est-à-dire hiérarchiser le temps, attribuer la chronologie, qui à son tour re-hiérarchise personnes et épisodes : Fernández Suárez agit en tant que chef de la police et non selon son rang militaire, c'est pour cette raison qu'il est soumis au code civil et non à la loi militaire, il ne peut être jugé selon cette dernière car il a agi en tant que civil ; l'exécution n'est pas une exécution, mais un massacre. La reconstruction chronologique entreprise par Walsh démontre le crime d'état. Un dernier exemple de son analyse, correspondant à la deuxième édition, de 1964 :

> A un individuo, Livraga, se lo detiene un día en que están en vigencia las leyes ordinarias. No se le acusa formalmente de nada, pero todavía no hay delito en esa detención. Es cierto que le dan unos golpes; olvidémoslos.
>
> La persona que lo detiene es un funcionario civil, el jefe de Policía. Es cierto que ese funcionario es, *además*, teniente coronel; pero, para el caso, es como si no lo fuera; no es en cuanto teniente coronel que lo detiene […]
>
> Mientras está detenido, Livraga naturalmente no comete delito alguno. Ese día termina –como todos– a las doce de la noche. Al día siguiente (no importa que hayan pasado apenas treinta y dos minutos, ya es el día siguiente, el 10 de junio), se promulga una ley, que es la ley marcial. Esa ley empieza a regir el 10 de junio. Livraga, preso desde el día antes, no la puede violar. Es como si esa ley no existiera para Livraga, ni Livraga para esa ley; son esferas que no se tocan; cualquier cosa que se le haga en nombre de esa ley, cualquier pena que se le inflija, será un delito. […]
>
> … Este señor no puede ignorar que él, civil, ha detenido a Livraga, civil, y que sus relaciones están absolutamente congeladas en ese plano; que ha *detenido* a Livraga en un tiempo civil, regido por el código y solo puede tratar con él en ese plano […]
>
> Ahora volvamos a Livraga. Cuando este hombre sube, preso, a un colectivo, a las 23.30 del 9 de junio, está, a pesar de todo, protegido por el artículo 18 de la Constitución, que dice que 'ningún habitante de la nación puede ser penado sin juicio previo fundado en ley anterior al hecho del proceso… […]
>
> ¿Qué hace Livraga para perder esos derechos? Nada. […]
>
> No habrá ya malabarismos capaces de borrar la terrible evidencia de que el gobierno de la Revolución Libertadora aplicó retroactivamente, a hombres detenidos el 9 de junio, una ley marcial promulgada el 10 de junio.
>
> Y eso no es un fusilamiento, es un asesinato[192].

Le « tiempo civil » auquel Walsh fait référence est le plan au niveau duquel gouvernent les relations qui peuvent s'établir, qu'il est légal d'établir, entre Livraga et Fernández Suárez. Cette analyse pointilleuse menée par Walsh, où il compare déclarations, témoignages et lois, lui permet de reconnaître les temporalités en

[192] *Ibid.*, p. 221-224.

vigueur durant une période et de se rendre compte des tentatives de justifier ce qui est légal dans une temporalité avec les critères d'une autre : Livraga n'est pas concerné par la loi martiale, car sa condition de civil reste sauve dans la temporalité ouverte du moment de sa détention. Fernández Suárez n'est pas sauvé par la loi militaire, car les actes qu'il commet sont commis sur le même plan que celui où se situe Livraga en détention ; plan où il est un civil et non un militaire. Les noms des choses et des personnes, leur statut, sont définis sur un plan temporel. Ainsi, dans le discours officiel du gouvernement de la *Revolución Libertadora*, ce qui s'est passé dans la décharge de Suárez est une exécution, mais dans la réconstitution des faits réalisée par Walsh, ce qui s'y est passé est traversé de plans temporels différents et constitue un crime, un massacre. Le discours officiel est construit à partir d'une dé-hiérarchisation des épisodes du passé – pour reprendre une formule de Julio Premat – que Walsh re-hiérarchise dans sa narration.

Selon la lecture de *Glaxo* réalisée par Premat, Ronsino dé-hiérarchise les épisodes du passé. Cette interprétation est importante à l'heure de penser la position adoptée par *Glaxo* envers *Operación masacre*. La disposition des chapitres de *Glaxo* défait la chronologie de l'histoire et reprend cette intervention sur la temporalité rélisée par Walsh.

Nous avons dit que le roman de Ronsino possède quatre chapitres qui racontent l'histoire d'un crime (la répétition d'un crime, sur laquelle nous travaillerons plus avant) et d'une trahison. L'apparition de ces chapitres dont le sous-titre contient la date du présent de l'énonciation des monologues se fait selon l'ordre suivant : Octobre 1973, Décembre 1984, Juillet 1966 et Décembre 1959. La lecture conduit à l'année 1959, lorsque le crime a lieu, mais ne suit pas un ordre successif. On avance de 1973 à 1984 avant de reculer en 1966 et de reculer encore en 1959. On ne saurait parler d'une régularité dans le mouvement que proposent les dates : plutôt que d'une avancée et d'un recul, il s'agit d'une avancée suivie de deux reculs consécutifs dans la temporalité conçue comme une ligne. On n'a pas non plus affaire à un mouvement circulaire, puisqu'on ne revient pas à 1984, bien au contraire. Cette dé-chronologisation présente, néanmoins, une série de références historiques liées à la notion de retour qui se révèlent significatives.

2.2.3.2 Retour et répétition

Cette dé-chronologisation est riche de références au retour et à la répétition. L'année 1973 est associée à l'idée de retour dans l'imaginaire collectif argentin, car c'est l'année du retour définitif au pays du Général Juan Domingo Perón après presque deux décennies d'exil à la suite de son renversement lors du coup d'état de la *Revolución Libertadora*. Après des élections gagnées par Héctor José Cámpora, et après le renoncement de celui-ci en faveur de nouvelles élections à la fin du mois de septembre, Perón obtient 61, 85 % des suffrages et entame son troisième et dernier mandat présidentiel. Le premier chapitre de *Glaxo* se déroule en octobre 1973, quand les élections ont déjà eu lieu dans la réalité extradiégétique. Le mois d'octobre est par ailleurs indéfectiblement associé au péronisme puisque le 17 octobre 1945, pour des raisons historiques que nous ne développerons pas, est considéré comme la date du début du mouvement et qu'est internement célébré le «Día de la Lealtad Justicialista». Ici se conjuguent des éléments qui signalent à la fois la symbolique péroniste et le retour et la répétition : retour physique de Perón en Argentine, répétition de la scène des élections et retour du leader au pouvoir exécutif.

L'année 1984 est la première du gouvernement de Raúl Alfonsín, après six ans de dictature militaire. Comme nous l'avons déjà commenté dans le chapitre précédent, Alfonsín gagne les élections en octobre (de nouveau ce mois-clé) de l'année 1983 et assume la présidence le 10 décembre. 1984 est la première année de la démocratie retrouvée et le mois de décembre est associé à cette récupération – qui est également une forme de retour – au point que soit commémoré le 10 décembre comme « Día de la democracia ». Le deuxième chapitre de *Glaxo*, raconté par Bicho Souza, qui comprend un récit narré par la voix de Lucio Montes, se déroule le 22 décembre 1984 et ajoute ces éléments à la référence symbolique de l'idée de retour. Le chapitre s'achève par la conversation téléphonique entre Bicho et Federico que nous avons déjà citée et qui justifie que le dernier chapitre se déroule également en décembre, probablement aux alentours de Noël et du Nouvel An, vers la fin de l'année, car Folcada voit arriver Bicho et Angela avec le bébé, Federico, qui vient de naître le 22 décembre. Le roman, qui a quatre chapitres, comme le nombre des saisons de l'année, termine quand se termine l'année, le cycle est conclu.

1966 marque le retour d'un nouveau régime dictatorial qui prend le pouvoir de nouveau *via* un coup d'état. Le cinquième coup d'État militaire du XXe siècle porte au pouvoir le Général Juan Carlos Onganía qui sera aux commandes de la Junte du 28 juin 1966 jusqu'à 1970, lorsqu'il sera remplacé par le Général Marcelo Levingston à la suite de tensions internes au sein des Forces Armées. Le troisième chapitre du roman a lieu en juin 1966, c'est-à-dire après que ce sont déroulés dans la réalité extradiégétique les faits évoqués.

L'horizon du retour et de la répétition est sous-jacent dans les trois chapitres qui préparent le chapitre final du roman, où émerge ce qui est latent et réprimé dans la constriction de la syntaxe du début : le crime et l'inculpation de Vardemann. Le temps vécu des personnages s'entretisse avec le temps historique argentin articulé par le calendrier et active la notion de retour pour la diégèse. Néanmoins, l'intensité de la référence au retour liée aux épisodes de l'histoire argentine s'affaiblit progressivement. Le mois d'octobre et l'année 1973 sont symboliquement beaucoup plus réprésentatifs du retour et du péronisme que l'année 1984 et le mois de décembre du retour de la démocratie. De même, décembre et 1984 sont de toutes manières plus associés au retour et à la démocratie que 1966 au retour des militaires[193]. Comme si le chemin instauré par le premier chapitre, avec la force du phrasé austère, que nous analyserons ensuite, s'aplanissait lentement jusqu'à arriver au chapitre final, contrecoup stylistique du premier et origine historique : si 1973 est un appel pour que le lecteur lise les références au péronisme, le dernier chapitre laisse voir que les crimes de Suárez restent latents et actifs dans le discours à travers lequel, vers l'année 2009 – lorsqu'est publié *Glaxo* –, est interprétée la trame de tension sociale dans laquelle Perón revient en Argentine[194].

---

[193] En l'occurrence 1976 serait l'année le plus associée symboliquement au retour des militaires, un chiffre synonyme de militaires, de dictature et de répresion d'État. Il faudrait assummer ici notre expérience personnelle dans la culture argentine comme un cadre qui influence cette interpretation de la diminution dans l'intensité des références.

[194] Dans un entretien sorti en 1974, Mario Firmenich et Norma Arrostito, fondateurs de l'organisation Montoneros, racontent l'assassinat qu'ils ont commis contre le Général Pedro Eugenio Aramburu en 1970. Ils déclarent l'avoir soumis à un procès « révolutionnaire » dont la première accusation était l'exécution du Général Valle et des civils la nuit du 9 juin 1956 (revue *La causa peronista*, année 1, numéro 9, 3 septembre 1974). Firmenich déclare plus tard, dans un documentaire consacré à la figure de Rodolfo Walsh, son importance pour la militance péroniste : « Hay un hecho obvio que marca el nacimiento de la organización que son los fusilamientos del '56, los fusilamientos de Valle y los demás en la cárcel de Las Heras y la masacre, los fusilamientos de José León Suárez, este dato, diría, que nos marca como generación y nos marca como organización, muy especialmente, porque determina el fusilamiento de Aramburu, que es lo que a su vez marca

Cette série de références dé-chronologisées de la notion de retour annoncent le chapitre final où a lieu la condensation entre la répétition et le retour : Ramón Folcada raconte le crime qu'il a commis pour se venger du personnage de Flaco Vardemann. Ce crime réélabore des éléments du crime dévoilé par Walsh, il le rappelle et le répète. Dans un texte de 1914, « Remémoration, répétition et perlaboration »[195], Freud explique que bien souvent le patient n'a aucun souvenir de ce qui a été oublié ou réprimé et qu'il le représente de nouveau car la répétition constitue une façon spéciale de se souvenir, substituant le récit par l'action implicite de la répétition. En reprenant cette idée qui est au cœur des développements postérieurs de Freud, on pourrait dire que Folcada ne se rappelle pas le crime, mais plutôt le revit de nouveau. Mais comme il n'est pas un sujet, mais un narrateur homodiégétique, le vivre de nouveau n'est rien d'autre que le raconter : il se rappelle un crime qui a eu lieu dans un autre livre, qui s'est également passé dans la réalité, et il commet un crime jumeau : à l'aube, il tue un innocent sur un talus. Un crime existant lié au nom de Suárez, une question liée à l'espace sur laquelle nous reviendrons dans la deuxième partie de cette thèse (*cf.* 4.3.7.1). De plus, il le commet comme une revancha : souvenons-nous qu'il annonce lui-même que cette fois il ne ratera pas comme la fois précédente et qu'à cause de cette erreur est resté en vie « ese negro de mierda » et que « ahora hay un libro » : Livraga et *Operación masacre*. L'incompétence de « Folcada » dans *Operación masacre* permet l'existence du livre et du crime. S'il les avait tous assassinés, le massacre de Suárez n'existerait pas, il existe seulement parce que ce policier sans nom a manqué son coup et permis l'existence du récit de Livraga. S'il ne l'avait pas raté et avait commis le crime, paradoxalement, celui-ci n'existerait

---

toda la historia posterior. Y nosotros, antes de hacer la operación sobre Aramburu, trabajamos específicamente, sobre un par de libros, porque no podíamos hacer nosotros una investigación personal. Ese par de libros son *Mátires y verdugos* de Salvador Ferla y *Operación masacre* de Rodolfo Walsh. De modo que la presencia de Rodolfo Walsh está ahí, en el origen del hecho que determina el nacimiento público de la organización Montoneros y que marca toda la historia posterior » (voir documentaire *P4R+Operación Walsh* cité dans la bibliographie*)*. Ces références démontrent en quoi non seulement les crimes de Suárez mais aussi le livre de Walsh sont présents à l'intérieur du discours péroniste lors du retour de Perón au pays.

[195] Freud, Sigmund, « Remémoration, répétition et perlaboration », *La technique psychanalytique*, Paris : Presses Universitaires de France, 2007, p. 115-126. Traduit en français par J. Altounian, P. Haller et D. Hartmann. La notion de répétition comme une forme du souvenir est utilisée par Freud dans sa praxis clinique, nous nous en servons ici pour interpréter la manière dont *Glaxo* reprend des éléments propres du texte de Walsh et les élabore de nouveau, en évitant le récit de ce crime-là.

pas pour le discours public mais pour les proches des victimes[196]. L'erreur permet qu'il y ait un crime, qu'il y ait un livre, qu'il y ait une tragédie. Ce gardien sans nom est personnifié par Ronsino en tant que Ramón Folcada pour commettre de nouveau le crime, pour le répéter –sans le rater–, pour que cette fois il n'y ait pas d'autre récit que celui du narrateur[197].

Ronsino revient sur cet épisode et déconstruit la hiérarchisation chronologique, provoquant ce que Julio Premat considère une dé-hiérarchisation des épisodes du passé. Il démontre ainsi que cela n'a pas eu lieu quand cela avait lieu, mais que cela continue d'avoir lieu, c'est-à-dire que ses effets sont toujours en vigueur dans le tissu social, comme l'explique Premat :

> …la profusión de retornos del pasado, combinada con un desenlace imprevisto de *Operación masacre*, lleva tanto a una proliferación como a una dejerarquización. Al hacerlo, la novela tematiza la perduración del recuerdo, su transformación, su desaparición y su retorno y, ante todo, lo que lo constituye, es decir una inextricable mezcla de subjetividad, imaginario, sexualidad, por un lado, y barbarie histórica, ideología, totalitarismo, por el otro. *Glaxo* pasa de la conjetura del testimonio, tal cual la llevaba a cabo Walsh, a la ficción subjetiva de la memoria[198].

Cette dé-hiérarchisation de l'ordre chronologique est liée à une intervention sur l'action qu'exerce Walsh dans la construction de son récit *Operación masacre* et qui justifie pour nous la présentation de ce livre comme un hypotexte de ce roman.

---

[196] Nous parlons de paradoxe car l'existence du crime pour la réalité historique dérive de l'enquête et du récit de Rodolfo Walsh. Sur ce point il nous reste à voir la bibliographie existante et produite à partir l'année 2000 sur la condition de ces événements dans le discours historiographique de l'Argentine et son statut légal. Le parallèle avec *Facundo* réapparaît ici. La comparaison entre le travail de Walsh et celui de Sarmiento a été faite plusieurs fois, mais ce qui nous intéresse en ce moment concerne l'inscription dans l'histoire des événements racontés par chacun. Alors qu'il existe le témoignage d'un survivant, l'enquête de Walsh a toujours avec un statu ambigu concernant sa condition de crime d'État. En revanche, le récit de Sarmiento, même s'il est reconnu comme une interprétation de l'histoire car lui même avoue ne pas en avoir des preuves, a acquis un statut dans l'historiographie sans qu'il soit soutenu par un témoignage car il n'y a pas de survivants de Barranca Yaco.

[197] Dans le début du « 18 brumaire de Louis Bonaparte », Marx reprend Hegel quand il dit que tous les grands événements et personnages historiques se répètent deux fois et il fonce dans la réflexion : « Il a oublié d'ajouter : la première fois comme une tragédie, la seconde fois comme farce. » (Marx, Karl, *La lutte des classes en France 1848-1850/Le 18 brumaire de Louis Bonaparte*, Montreuil-sous-Bois : Science marxiste, 2010). Au risque de surinterpreter en prenant la farse comme fiction, cette formulation pourrait décrire le rapport entre les deux crimes narrés.

[198] Premat, Julio, « Comenzar en las Ruinas. Hernán Ronsino », *Op. cit.*, p. 182.

2.2.4 Le style de Glaxo

La répétition dans le cas de ce roman a des effets divers dans chaque chapitre. Ces effets touchent au rythme de la narration qui se présente comme une unité qui avance progressivement en commençant par une austérité proche de la lenteur pour finir par une accélération débridée. Nous nous proposons maintenant de parcourir le roman de Ronsino en regardant la façon dont la répétition travaille ce rythme. La ligne droite dessinée par le déroulement de la narration montre un *crescendo* que l'organisation temporelle s'était engagée à défaire. Ce *crescendo* a un rapport avec l'occupation de l'espace de la page que nous étudierons dans la deuxième partie de cette thèse (*cf.* 4.1). Notre analyse du style suivra l'ordre des chapitres.

2.2.4.1 Premier chapitre : « VARDEMANN Octubre de 1973 »

Le premier chapitre est raconté par Vicente Vardemann, qui a déjà quitté la prison et habite avec son père en face de l'usine Glaxo. Ils gèrent tous les deux un petit salon de coiffure. Dans la maison se trouve un troisième personnage, *la señora* Marta, avec laquelle Vicente a un rapport sexuel. Le chapitre est composé de paragraphes isolés. L'austérité aussi bien lexicale que du point de vue du volume textuel met en évidence le recours à la répétition. L'*incipit* du roman le démontre :

> Un día dejan de pasar los trenes. Después llega una cuadrilla. Seis o siete hombres bajan de un camión. Usan cascos amarillos. Empiezan a levantar las vías. Yo los miro desde acá. Los miro trabajar. Trabajan hasta las seis. Se van antes de que salgan los obreros de la Glaxo. Dejan unos tachos con fuego, para desviar el tránsito. Cuando ellos se van, yo cierro la peluquería (*G*, p. 11, nous soulignons et signalons en jaune).

La répétition du sujet tacite[199] pour rappeler la figure plurielle des travailleurs se répète cinq fois, accompagnée de la répétition du COD « los » (signalé en jaune) deux fois. Ce qui se répète ici, c'est le lien référentiel, tant dans les verbes qui renvoient à la première apparition des « hombres », que dans les COD se référant à la même chose. La répétition entraîne la présence de cette référence dans tout le paragraphe et met en évidence, par contraste, les apparitions du sujet explicite à la première personne, « yo », qui pourrait ne pas figurer en raison de l'économie de la langue espagnole. Dans la dernière phrase, l'opposition des pronoms « yo » et

[199] Nous reprenons l'expression espagnole pour indiquer que le sujet n'est pas exprimé dans le texte mais sousentendu par la conjugaison verbale.

« ellos » rend compte d'une emphase stylistique qui éloigne le personnage de Vardemann du reste de ces hommes qui travaillent dehors.

Sur la deuxième page, un autre paragraphe :

> Entonces empiezo a soñar con trenes. Con trenes que descarrilan. Se hamacan, antes de caer. Rompen los rieles. Largan chispas. Y después viene ese ruido, previo a la detención, tan estridente. Que hace doler las muelas. Que conmueve. Como cuando la navaja raspa en la zona de la nuca, y las cabezas se estremecen, las espaldas se estremecen, y no importa si es Bicho Souza o el viejo Berman, las espaldas se sacuden como los vagones de un tren descarrilando. Escalofrío que le llaman. Después hay un ardor, en la nuca. Y la picazón del cepillo, entalcado, rodeando el cuello. Y una primitiva calma (*G*, p. 12, nous soulignons et signalons en jaune).

L'épanalepse, figure rhétorique de la répétition que nous avons employée dans le premier chapitre pour étudier « Te vomitaré de mi boca », se maintient dans le style de Ronsino. La thématique des trains se répète dans ce paragraphe en reprenant le paragraphe précédent et en instaurant, comme nous le verrons, une cohésion entre les paragraphes formant le chapitre grâce à la répétition des éléments. La répétition du sujet tacite reprend celle du paragraphe précédent et continue de manifester la présence du lien référentiel tout au long du texte. La référence est toujours avant, c'est-à-dire dans le passé. Les phrases qui commencent *in media verba,* déjà commentées dans notre réflexion, s'inscrivent maintenant dans le cadre d'une répétition de la référence. Également, un type de phrase où nous observons une sorte de bilan de ce qui vient d'être dit, dans laquelle les mots réapparaissent forcément, comme nous le voyons dans l'exemple.

Plus loin dans le texte, nous trouvons ce paragraphe :

> Esta es la segunda vez que llueve, desde que esa cuadrilla trabaja levantando las vías. El tren ahora, dicen, toma otro ramal después de Gorostiaga y pasa por la estación Sud, por donde antes pasaban nada más que los cargueros que venían de La Pampa. Llenos de trigo. Interminables. Es la segunda vez que llueve desde que la cuadrilla trabaja, levantando las vías. […] En los zapatos de las mujeres, en las biciletas de los obreros de la Glaxo, en las botas de los hombres que entran a la peluquería que ensucian el piso –a pesar de que ponga diarios para evitar el desastre–, que arrastran las suelas en el descanso de la silla principal, la reclinable (*G*, p. 14-15, nous soulignons et signalons en jaune).

Comme nous le voyons, il y a une phrase dont la répétition est presque exacte à trois détails près : la présence dans la première phrase du démonstratif « Esta » en

position initiale et comme sujet de la phrase, le changement du démonstratif « esa » par l'article féminin et la place de la virgule. La seconde apparition rapproche les éléments du narrateur : l'élimination du pronom démonstratif assimile ce qui est présenté à la voix narrative, de même que le changement entre « esa cuadrilla » et « la cuadrilla » qui naturalise la présence des travailleurs. Le changement de la virgule souligne l'enlèvement des voies ferrées.

Le paragraphe cité plus haut où Vardemann raconte ses rêves est reproduit presque de manière exacte à la page 25, aspect du style de Ronsino, « de la 'manera' de Ronsino » remarqué par Julio Premat[200]. Cette répétition montre une variation dans la phrase initiale du paragraphe : « Entonces, sueño con trenes. Con trenes que descarrilan […] » (*G*, p. 25). La première apparition de ce paragraphe était précédée de l'*incipit* du roman. Le connecteur « entonces » présentait ce paragraphe comme une conséquence logique et temporelle de celui-ci. Dans ce cas, nous venons de lire une scène sexuelle qui se déroule en cachette entre Vardemann et *la señora* Marta. Le connecteur relie le paragraphe sur le rêve des trains à l'expérience sexuelle de Vardemann. La réapparition des éléments se voit soulignée par la réapparition complète d'un paragraphe rapprochant le narrateur et ce qui est raconté, avec une différence minimale, comme dans l'exemple de la phrase commentée plus haut. Entre « empiezo a soñar » et « sueño », il existe une distance mineure entre énoncé et énonciateur. Cette forme de la répétition ralentit finalement le temps de la narration qui s'attarde sur les mêmes éléments donnant l'impression de ne pas faire avancer l'histoire.

2.2.4.2 Deuxième chapitre : « BICHO SOUZA Diciembre de 1984 »

Dans ce chapitre le personnage Bicho Souza, père de Federico, raconte le moment où il sort du cinéma du village après avoir regardé le western *El último tren de Gun Hill,* film qui avait été à l'affiche en 1959 quand il l'a vu pour la première fois. Souza sort de la salle et se rend à Don Pedrín, un restaurant où il mangera une pizza avec Lucio Montes. Ce dernier prendra en charge une narration enchâssée : il va raconter sa rencontre hasardeuse avec Negra Miranda. Le chapitre

[200] Premat, Julio, « Comenzar en las Ruinas. Hernán Ronsino », *Op. cit.*, p. 177.

est également composé des paragraphes isolés mais remarquablement plus longs que ceux du premier chapitre.

La première partie du chapitre correspond au récit de Bicho Souza. Il commente le film avec lequel *Glaxo* établit un rapport intertextuel[201]. Ce film fonctionne comme un indice qui anticipe partiellement ce que les chapitres suivants vont dévoiler sur le passé des personnages Vardemann et Miguelito Barrios. Dans son récit, Souza rappelle l'époque où ces personnages imitaient ceux du film :

> Vardemann era un fanático de Kirk Douglas. Y le gustaba imitarlo. Era gracioso ver la cara del Flaco Vardemann copiándole los gestos y el andar a Kirk Douglas. Nos reíamos en el bufé del Bermejo. El finado Miguelito Barrios, pobrecito, en cambio, sacaba igual los pasos de John Wayne. Entonces cuando se ponían en pedo, el Flaco Vardemann y Miguelito Barrios armaban un duelo imaginario […] (*G*, p. 38).

L'austérité stylistique remarquée dans le premier chapitre cède dans ce discours qui montre une certaine souplesse dans les articulations entre les phrases (soulignées dans l'exemple) et moins de constriction grâce aux appréciations, absentes dans le chapitre précédent :

> Yo pienso en Ramón Folcada, pienso en Anthony Quinn y en Ramón Folcada. Hay algo que los hermana, la prepotencia del poder, por ejemplo, pero también hay algo aparentemente distinto, un límite moral (*G*, p. 46).
>
> Sos un bestia, le digo, y lo descoloco. Montes espera que diga otra cosa, que esté interesado, por ejemplo, en su relato. Pero no. Le digo que es un animal, un bestia, y se queda sostiendo con la boca una sonrisa que se desarma, despacio, mientras se desarma, la sonrisa me deja ver un par de dientes manchados con hojitas de orégano (*G*, p. 50).

---

[201] *El último tren de Gun Hill* est le titre avec lequel a été traduit en espagnol le western américain *Last train from Gun Hill* de John Sturges, sorti en 1959. Le film raconte l'histoire de Matt Morgan, un sheriff de l'ouest américain interprété par Kirk Douglas, qui apprend que son épouse d'origine indien a été violée et assassinée par Rick Belden. C'est le fils de Craig Belden, interprété par Anthony Quinn, un vieil ami qui avait sauvé la vie de Morgan dans le passé. Morgan cherche Rick Belden pour initier un procès mais son père, qui a beaucoup de pouvoir à Gun Hill où ils habitent, réussit à épargner à son fils la justice. Finalement Morgan et Craig Belden se battent en duel dans la gare de Gun Hill avant que ne parte le dernier train de la journée. Morgan, Kirk Douglas, gagne le duel et abandonne Gun Hill dans le train qui part. L'intertertextualité établie entre le film et *Glaxo* montre un déroulement fantasmatique du conflit entre les personnages. Dans le récit de Souza, Vardemann s'identifie avec Kirk Douglas, qui réussit à se venger et tuer son ami-ennemi, alors que dans la diégèse du roman nous verrons que l'histoire entre Vardemann et Miguelito Barrios est différente, quand bien même c'est Barrios qui meurt devant Vardemann. Ce rapport est intéressant compte tenu du fait qu'au moment de traduire le roman en français la maison d'édition a choisi de jouer sur cette intertextualité pour définir le titre : *Dernier train pour Buenos Aires*. Ce titre a été repris en allemand et en grec.

L'austérité de Vardemann se met plus en évidence maintenant que nous savons que celle-ci n'est pas la tessiture absolue du roman. La répétition existe toujours mais encadrée dans un rythme plus fluide appuyé sur les appréciations de Bicho et l'articulation entre les phrases. Le discours de Vardemann semble contenir quelque chose qui résiste la formulation et reste donc retenue dans la syntaxe.

2.2.4.3 Troisième chapitre : « MIGUELITO BARRIOS Junio de 1966 »

Le lecteur a déjà appris en arrivant à ce point que ce personnage est moribond en 1973 et décédé en 1984. Ce chapitre installe la dynamique de la dé-hiérarchisation car il implique un retour en arrière vers un passé antérieur à celui de l'*incipit*. Il se compose de fragments de longueur irrégulière, séparés par des blancs. Parmi les quatre chapitres, celui-ci est le plus organisé et narratif car il fournit des informations clés pour la compréhension de la trame : le retour de Vardemann après sa libération, l'arrivée au village de Ramón Folcada et Negra Miranda, l'ouverture du bar *El As de Espada*, l'arrivée des mormons, le départ de Negra Miranda, le lien existant entre l'affaire de Miguelito Barrios avec Negra Miranda et la situation de Vardemann. L'ordre du récit est parfaitement circulaire : il commence avec le retour de Vardemann, dans le présent énonciatif de juin 1966, ensuite nous trouvons les événements relativement dans l'ordre chronologique, même avec quelques digressions, depuis l'arrivée de Folcada jusqu'à ce retour de Vardemann placé dans l'*incipit* :

> Volvió ayer. Bajó del tren con la cabeza rapada y la piel rancia. No se parecía a Kirk Douglas. Entonces pude ver con claridad mi muerte.
>
> Hay días que me pongo a imaginar de qué manera van a morir los otros. Porque todos vamos a morir de alguna forma.
>
> Entonces, sentado en la vereda de casa, en el club Bermejo o mientras despacho las encomiendas en la estación, me pongo a imaginar la muerte de las personas que veo. Esta idea, desde hace unos años, se me está haciendo recurrente.
>
> […]
>
> Una vez, no sé por qué, salió el tema y me animé a contarle a Ramón Folcada. Con Folcada íbamos, desde que llegó, en el 58, todos los sábados al Fogón, a lustrar las monturas y a ensillar los caballos (*G*, p. 59, 61).

Encore plus que dans le paragraphe précédent, le discours de Miguelito articule ce qui est narré et établit des rapports qui rassemblent la narration. Le style

s'éloigne de celui du premier chapitre. Quand bien même le chapitre avance de manière organisée et ajoute beaucoup d'information, il élude une donnée fondamentale : le lien entre l'affaire Barrios-Miranda et l'inculpation de Vardemann. Il nous donne deux indices. Le premier, le fait que Miguelito envisage dorénavant sa propre mort, topique présente dans l'*incipit* et dans l'*explicit* que nous reproduisons :

> Lo largaron antes, pensé. Si todavía le quedaban más de cinco años. El Flaco desenfundó un revólver imaginario, como hacíamos en el Bermejo –yo hacía de John Wayne y él imitaba mal a Kirk Douglas– y me disparó. Después esbozó una mueca. Sopló la punta de su dedo. Y salió caminando junto a la vía, con ese tranco sereno, casi hipnótico. Esta vez no se tiró al suelo, no quiso hacerse el moribundo. Esta vez el Flaco Vardemann estaba ocupando otro lugar, el lugar del verdugo o el de la venganza. Entonces, desde ayer, y no estoy mintiendo, puedo ver con claridad la posible forma que tomará mi muerte (*G*, p. 73-74, nous soulignons).

La réapparition de l'*incipit* clôt le chapitre et affirme la répétition comme procédé littéraire que caractérise *Glaxo*. Dans cet exemple nous reconnaissons encore un changement de rythme lié à la répétition : après « casi hipnótico », on entre dans la fin du chapitre où il y a non seulement le retour de l'*incipit* mais aussi un parallélisme avec « Esta vez… » en tête des deux phrases suivantes. Nous trouvons également le rythme ternaire étudié dans *La descomposición*. Nous avons deux séries de successions ternaires avec les deux premiers éléments identiques et le troisième différent. Dans la première, nous avons deux fois un sujet tacite et une fois un sujet exprimé (souligné dans la citation qui suit) ; dans la deuxième nous avons deux fois une négation et un fois une affirmation (en jaune) : « Esta vez no se tiró al suelo, no quiso hacerse el moribundo. Esta vez el Flaco Vardemann estaba ocupando otro lugar… »[202].

Le deuxième indice du rapport entre l'affaire et la situation de Vardemann se situe avant la fin et met en place un système de gloses. Les récits de Negra Miranda et de Folcada, glosés auparavant par Lucio Montes, reviennent à travers Miguelito qui ajoute également sa version de l'histoire :

[202] Ces séries ternaires sont, de plus, irrégulières du fait que nous avons les deux premiers éléments identiques et le troisième différent ou contraire aux autres, ce qui rappelle la structure de l'anapeste classique où nous avons deux syllabes brèves et une longue.

> Todo fue muy rápido: de un día para otro, a mediados del 60, la Negra desapareció. Dejó de ir a los encuentros que teníamos el martes en el Munich. Una tarde, el macho de mi vieja me entregó una carta que había encontrado, una mañana, debajo de la puerta. Me dijo, el macho de mi vieja, que mi vieja no estaba al tanto de las cosas. Esa carta era tremenda. Desgarradora. La Negra Miranda me contaba por qué se había ido. Por qué abandonaba todo. Me contaba lo que Ramón Folcada había hecho. Y no podía creer, la Negra Miranda, cómo yo había sido capaz de participar en una cosa semejante. Me decía que prefería huir, antes que seguir viviendo con buitres. Me decía buitre, la Negra Miranda. Después empecé a escuchar lo que Folcada decía, cada vez que alguien le preguntaba por ella; Folcada decía que se había ido a la casa de la madre, a Buenos Aires, porque la madre estaba por morir en cualquier momento. Esperé, cada día que pasaba, con más ansiedad su regreso. Incluso planeé, después de unas semanas, un viaje a Buenos Aires para encontrarla, un viaje que nunca hice. Fue a los pocos meses que nos despertamos en el barrio con El As de Espada cerrado. Pasaron varios días y la cosa siguió igual. Todavía hoy seguimos sin saber nada ni de Ramón Folcada ni de la Negra Miranda (*G*, p. 71-72, nous soulignons).

Ce paragraphe rappelle celui que nous avons largement analysé dans le premier chapitre, et où le personnage Negra Díaz, dans l'épicerie de Don Boldo, racontait l'arrivée du personnage Juan Rivera. Le lien n'est pas lié à l'histoire mais au style et à certains éléments qui se réunissent de nouveau : le nom « Negra » encore une fois associé au verbe « contar » avec une dynamique de répétition. Nous trouvons deux séries similaires où le syntagme « La Negra Miranda » est suivi de deux éléments identiques. La première : « La Negra me contaba … », « por qué… » et « por qué… ». Ensuite l'inversion entre « me contaba » et « la Negra Miranda » suivi des éléments identiques, « me decía … » et « me decía… ». Une dernière réapparition de « Negra Miranda » ferme la séquence. Dans notre analyse de « Te vomitaré de mi boca », nous avons remarqué une séquence similaire où le syntagme « Negra Díaz contó » circulait.

La vision « cubiste », que nous avons proposée comme une dynamique de l'œuvre de Ronsino, se reproduit à l'intérieur de ce roman en rajoutant à chaque chapitre des nouvelles couches d'information, des pièces au puzzle de cette histoire.

2.2.4.4 Quatrième chapitre : « FOLCADA Diciembre de 1959 »

Le dernier chapitre de ce roman est un seul paragraphe sans aucune coupure ni blanc. Il est narré par Ramón Folcada, policier qui a été muté au village en 1958 et qui est arrivé avec son épouse, Negra Miranda. Ils gèrent le bar *El As de Espada*.

Comme nous l'avons déjà commenté, Folcada est une fictionalisation du policier qui rate le tir de grâce dans l'enquête de Rodolfo Walsh. Dans la fiction de Ronsino, après le bouleversement public autour du massacre, la Police affecte ailleurs les officiers ayant participé dans l'opération et donc ce personnage Folcada se retrouve « en este pueblo de mierda » (*G*, p. 91). Folcada clôture l'histoire mais il ne donne au lecteur la clé pour comprendre complètement l'intrigue qu'à la dernière ligne. Nous citons ici quelques extraits appartenant à des différents moments, qui retracent la clarification progressive de l'histoire :

> Alguien se coge a la Negra. Me juego lo que no tengo. Eso es así. Algo vi en el corso. Me clavaron el aguijón. La duda, me metieron. Desde entonces la Negra se hace la boluda. Yo jamás le dije nada. No quiero levantar la perdiz. Quiero que se pise sola (*G*, p. 77, fragment 1).

> Por eso es fácil que alguien se la coja. Seguro que se la coge alguien. Y no es una locura pensar que la Negra se encajeta con algún pendejo. Algún pendejo que se levanta a la Negra y se la coge como si se cogiera a Marilyn Monroe. Claro. Un hembrón como la Negra. Y a la Negra le debe gustar que se la coja un pendejo. Y que el pendejo se la coja con semejante calentura en el marote. A la Negra la calienta que el pendejo se la coja como si la Negra fuera un hembrón. Como si fuera Marilyn Monroe. Eso la debe calentar a la Negra. Y el pendejo se agarra flor de calentura. El pendejo debe estar enamorado. Esto es así. Me juego lo que no tengo. Entonces a la Negra se la coge un pendejo que está enamorado de la Negra y que se la coge como si se estuviera cogiendo a Marilyn Monroe. Eso no quiere decir que el pendejo se la coja bien a la Negra. Porque yo sí me la cojo bien a la Negra. La Negra grita de lo lindo en las siestas. En pelotas nos refregamos lindo. Y el ventilador nos refresca. Y apenas una sabanita recién lavada nos roza los cuerpos. Y la Negra grita. Le gusta a la Negra cómo la cojo. Lo que estoy diciendo es otra cosa. Que a la Negra le debe gustar coger con el pendejo. No porque el pendejo se la coja bien. Sino porque el pendejo se la coge seguro como si la Negra fuera Marilyn Monroe. Y el pendejo por eso se enamora. ¿Quién puede enamorarse de esa manera? ¿Quién puede cogerse así a la Negra Miranda? Cualquiera. Pero son los pibes del barrio, seguro. Yo pienso que Miguelito no es. Miguelito tiene la cabeza llena de fantasmas. Me dice que piensa mucho en la muerte. Me habla del padre. Me describe, siempre que montamos, la manera en que un overo rosado parecido a Yugurta lo tiró a la mierda en una domada. Parece que era flor de hijo de puta (*G*, p. 81-82, fragment 2)[203].

> Le propongo salvarlo de la colimba si él me averigua algo. Y él acepta. Yo le digo «algo». Y él acepta. No tiene idea lo que me va a tener que averiguar. Claro. Porque Miguelito no tiene la más puta idea de que la Negra me caga. Que a la Negra se la coge algún pendejo, en fin. Me dice que sí. Me dice que no hay problema. Que lo que quiera él me lo averigua con tal de salvarse de la

[203] Dans ce cadre o`nous travaillons la relation entre *Operación masacre* et *Glaxo*, il vaut la peine de rappeller que le père de Rodolfo Walsh meurt d'un accident de cheval d'une manière similaire.

> colimba. Dice que me agradece, que me va a estar agradecido por siempre. Y que puedo contar con él para lo que sea y en cualquier momento. Miguelito Barrios es un chico agradecido. No me gustan los chicos agradecidos. Son ciegos. Cómo es posible que un chico agradecido como Miguelito haya salido de un padre como el padre de Miguelito, según dicen un flor de hijo de puta, cagador, y de una zorra vieja, como es la madre de Miguelito, que ni bien se murió el esposo se juntó con el tarambana de Moyano, ese tal Juan Moyano (*G*, p. 85, fragment 3).
>
> Miguelito anda inquieto. Va y viene, nervioso. Eso está claro. El pibe tiene que traicionar. Si quiere salvarse de la colimba, tiene que vender a alguno de sus amigos (*G*, p. 87-88, fragment 4).

> El sonido del tren tapa el ruido del balazo que le encajo en la cabeza al mormón. Esta vez no fallo. El petiso queda tieso, con la cabeza hundida en un charco de sangre. Siempre quise cargarme a un yanqui. A un mormón hijo de puta. Que son espías yanquis. Los mormones son espías yanquis, de la CIA, son. Entonces, a las ocho, entro en la peluquería. Soy, seguro, el primer cliente. Me atiende el viejo Vardemann. Que escucha la radio. Le pido que me afeite. El viejo me prepara. Y antes de afeitarme se mete en la piecita, busca algo, algo que rumorea, el viejo Vardemann. Aprovecho y guardo el matagatos en un cajón del mueble que está debajo de los espejos. Todavía tiene la punta del caño caliente. El tango que escupe la radio se llama «Pichona mía» y lo canta Livio Brangeri. Después, cuando salgo afeitado, oliendo a colonia, la mañana ya tiene vida: por ejemplo, en la esquina de Souza hay un grupo de personas. Bicho Souza baja de un auto. Se abraza con su padre. Cuando me ve, cruzando a calle, saluda. Está contento. La mujer de Bicho Souza tiene una criatura en brazos. Eso quiere decir que nació el hijo de Bicho Souza. Y la familia Souza está feliz. Le dan la bienvenida. Atrás de la familia Souza, que está feliz, la Negra Miranda, descalza, acaricia el lomo de Yugurta. Lo que resta ahora es hacer un llamado, pienso, mientras camino hacia los paraísos, donde está atado Yugurta, donde está la Negra Miranda. Lo que resta ahora es sencillo: esperar que lleguen los patrulleros y metan preso, por homicidio, al Flaco Vardemann (*G*, p. 91-92, fragment 5).

Folcada, qui vient de commettre le crime et de semer l'évidence contre Vardemann s'approche des « paraísos » et de Federico Souza qui est né : l'arbre, le crime épuisé et le nouveau narrateur sont réunis dans la dernière page de *Glaxo*. L'intensité et la force du discours de Folcada sont soutenues par la répétition. La phrase est courte de nouveau mais la vitesse de la syntaxe éloigne le style de l'acrimonie du premier chapitre. Ce discours paranoïaque et débridé clôture l'histoire en expliquant la situation de Vardemann dans l'*incipit*.

Dans le fragment 2, d'une longueur de vingt lignes, nous voyons soulignées dix-huit apparitions du verbe « coger », presque une apparition par ligne. Dans ce chapitre, la répétition de cet élément est particulièrement insistante. On sait le sens sexuel que ce terme porte dans l'espagnol d'Amérique contrairement à l'usage

péninsulaire. Dans le cas de la variante *rioplatense* les dictionnaires relèvent un sens pertinent pour notre réflexion :

> coger[1] 1 tr/intr GROSERO Tener relaciones sexuales § 2 tr GROSERO Vencer o superar ampliamente § 3 tr GROSERO Generar un perjuicio o un daño importante. cogerse1 tr GROSERO Tener relaciones sexuales. § 2 tr GROSERO Vencer o superar ampliamente. § 3 tr GROSERO Generar un perjuicio o un daño importante[204].

L'idée de vaincre un adversaire et de porter préjudice à quelqu'un, présente dans le sens du terme, émerge à force de répéter le mot car l'attention reste fixée dans le même terme qui commence à rayonner. Pour le personnage de Folcada, narrateur, la préoccupation paranoïaque ne se réduit pas à l'infidélité mais elle inclut aussi la nuit dans la décharge de Suárez :

> En el Prado Español la vi con un tipo. No pude ver qué disfraz tenía, el tipo. Pero la hicieron bien. Me dejaron la duda. Y esto es lo que me crece cada día. Me carcome. La duda. Porque algo me esconde. Encima ahora hay gente que habla del tema de Suárez. No me acuerdo cómo llegó la noticia (*G*, p. 78-79).

L'infidélité et son erreur à Suárez vont ensemble et peuvent également se lire ensemble : l'infidélité est une punition pour son erreur. « Alguien se coge a la Negra » est un châtiment car il n'a pas pu tuer « ese negro peronista ». L'inextricable densité historique contenue dans ces dénominations, « Negra » et « negro peronista », fonctionne comme un lien dans le discours de Folcada pour transférer le crime de Suárez à Chivilcoy et s'en souvenir par sa répétition.

Le fragment 3 rapproche le personnage de Miguelito Barrios à Nano, le premier narrateur du corpus. Rappelons qu'autant Nano que Miguelito ont perdu leur père et que la mère de Nano est séduite par Juan Rivera, alors que la mère de Miguelito est en couple avec Juan Moyano.

---

[204] Cette définition appartenait au « *Diccionario Clarin » – El gran diccionario de los argentinos*–, un grand travail disponible auparavant en ligne qui malheureusement ne l'est plus. Nous avons réalisé une recherche détaillée du sens de ce mot pour un article déjà publié portant sur la traduction en français de *Glaxo*. La définition de ce dictionnaire, utilisé comme source pour l'article, réunissait de manière précise toutes les autres, celle de la *Real Academia Española* et celle du *Diccionario María Moliner*, c'est pourquoi nous la gardons. (*cf.* Gentilezza, Laura, « *Glaxo* o el lugar irremplazable de las primeras palabras », revue *Quaderna*, Nº 3, 2016 [En ligne : http://quaderna.org/glaxo-o-el-lugar-irremplazable-de-las-primeras-palabras].

Dans le dernier exemple, le fragment 5, qui correspond à l'*explicit* du roman, le tourbillon du récit de Folcada mélange narration et explication, comme s'il narrait en même temps qu'il agit, en intégrant ce qui se passe dans la syntaxe où il trouve un sens.

La dé-hiérarchisation du passé qui démonte la ligne du temps n'a pas, en revanche, d'équivalent au niveau stylistique où la progression semble linéaire. La construction du style de *Glaxo* se produit entre la syntaxe contrainte de Vardemann et le récit débridé de Folcada, en passant par Bicho et Miguelito à travers la progressive articulation de la phrase. Ce qui semble retenu chez Vardemann est hors de contrôle chez Folcada. Bicho, témoin externe du noyau qui unit les autres personnages, ne manifeste ni la compression ou l'accélération ni la culpabilité. Le *crescendo* est progressif et semble débloquer la langue pour habiliter la narration. Le personnage de Federico Souza, qui naît dans le chapitre de Folcada, marche sur le lieu du crime dans le chapitre de Vardemann. Sa naissance reste associée à un crime aplati sous ses pieds. Ce personnage sera le porteur de cette langue débridée, prête la prochaine fois – dans *Lumbre* – pour abadonner la répétition et laisser sa place au souvenir et à la mémoire.

2.3 Conclusions du deuxième chapitre

Les conclusions du premier chapitre nous montrent dans quelle mesure l' « ur-univers » des contes fixe un lieu pour la fiction et un ensemble des personnages. Ce donne lieu aux premiers pas d'une poétique de l'accent. Le retour des éléments dans la phrase participait à la construction d'un rythme posé où le passé revenait.

Ce rythme déborde les limites des fragments isolés et inonde le discours romanesque. Ainsi le rythme ternaire du premier roman récupère l'esprit de ces fragments isolés. La progression rythmique du deuxième roman canalise les possibilités de la répétition. Cette figure sert autant à ralentir qu'accélérer.

L'écriture du roman arrive de la main de ce qu'on appelle des « livres fantasmatiques ». Ce passage du conte au roman se noue avec le geste hypertextuel. Le roman est un espace littéraire où le discours des autres auteurs se laisse entendre. Cette hypertextualité questionne en quelque sorte une appréciation de

Genette. Lui-même s'occupe de préciser la notion de transtextualité à l'égard des critiques reçues pour son emploi du mot « transcendance » : la transtextualité « se distingue-t-elle de cette autre transcendance qui unit le texte à la réalité extratextuelle, et qui ne m'intéresse pas (directement) pour l'instant – mais je sais que ça existe […] »[205]. Cette distinction faite par Genette écarte de l'analyse le rapport du texte à la réalité extratextuelle. Pourtant les livres en tant que tels existent dans cette réalité-là. Et c'est parce que nous les avons lus dans la réalité extratextuelle que nous pouvons tisser ces liens transtextuelles. Ce type de transtextualité dite hypertextuelle travaille donc avec une réalité qui est extratextuelle. Plus encore dans les cas des livres comme *Operación masacre* qui appartiennent à la non-fiction.

Lors de la réédition de son ouvrage *Literatura argentina y política* en 1996, David Viñas remarque la prolongation de l'empreinte de Rodolfo Walsh dans l'écriture journalistique d'Horacio Verbitsky. Viñas souligne la richesse des informations fournis par le travail de Verbitsky. Pourtant sa formulation et sa ponctuation morcelle ce matériel au lieu de l'unir. Viñas voit dans cette fragmentation le symptôme de la désarticulation de ce secteur culturel et pose une question sur la ponctuation : « la puntuación que Verbitsky utiliza – discontinua y quebrada– presupone una figura simétrica o correlativa de la 'fragmentación' convulsiva típica del discurso oficial »[206].

En prenant la ponctuation comme figure, Viñas trouve dans le discours de Verbitsky une manifestation syntaxique de la fragmentation du discours institutionnelle de la moitié des années 1990, c'est-è-dire, lors du gouvernement de Carlos Saúl Menem et son ouverture économique de type néolibéral.

La syntaxe devient ainsi signe d'un régime d'historicité. Le rapport établi par Viñas nous aide à penser le rapport entre le style et le contexte dans le travail de Ronsino. On peut dire que son travail lors de son approche du roman est de convertir le mouvement de la phrase en mouvement du discours romanesque. Le

---

[205] Genette, Gérard, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris : Éditions du Seuil, 1982, p. 10. Citation tirée de la note en bas de page numéro 1 de cette page-là.
[206] Viñas, David, «Rodolfo Walsh, el ajedrez y la guerra», *Literatura argentina y política Vol. II De Lugones a Walsh*, Buenos Aires : Sudamericana, 1996, p. 215. La première édition de cet ouvrage s'intitulait *Literatura argentina y realidad política*. La suppresion du terme « realidad » du titre a été l'objet d'une réflexion de la part de la critique.

mouvement de retour des éléments de la phrase et la répétition –qui implique également un retour des items– inscrivent le passé dans le présent. Cette dynamique est le fil fédérateur des romans. Pour le premier, avec la décomposition entre le présent et le passé et sa postérieure imbrication. Pour le deuxième, avec la de-hiérarchisation des évènements présentés avec un style à déroulement progressif. Ce rapport au temps pourrait être qui plus est symptôme d'une révision de l'histoire qui cherche à faire visibles des liens entre les évènements peut-être non illuminés par le discours historique. La littérature chercherait à intervenir sur l'histoire.

En tout cas, le roman existe en tant que corrélat d'une image du temps comme retour. Reprenons ici la formulation de César Aira, alors que le conte raconte ce qui s'est passé, le roman raconte ce qui se passe. Autant la syntaxe des phrases que les structures du roman disent que ce qui se passe est une histoire passée.

CHAPITRE 3

LUMBRE : LA LANGUE RECHERCHEE DANS LE GLISSEMENT DU SENS

En 2013, Ronsino publie *Lumbre*, dernier roman de notre corpus qui vient fermer le cycle du village. Après les contes et deux courts romans, cette fermeture se fait avec un roman à proprement parler, pour qui considère la longueur comme une caractéristique qui définirait le genre[207].

Le narrateur de *Lumbre* est le personnage Federico Souza, comme nous l'avons dit dans le chapitre précédent. Federico habite à Buenos Aires et reçoit un jour l'appel de son père Bicho Souza pour qu'il vienne au village l'accompagner et l'aider pour les obsèques de Pajarito Lernú, mort dans des conditions mystérieuses. Federico revient après douze ans d'absence et passe trois jours à Chivilcoy. Ces journées seront l'occasion pour un retour aux airs d'adieu à l'univers du village.

Le roman est divisé en cinq parties : LA LLEGADA, PRIMER DIA. 2 DE MARZO. 2002, SEGUNDO DIA. 3 DE MARZO. 2002, TERCER DIA. 4 DE MARZO. 2002 et LA PARTIDA. Dans ces cinq parties sont répartis dix-huit chapitres, chacun avec un titre particulier. Intercalées avec le texte, nous trouvons dix-huit photographies d'un arbre. L'importance accordée aux dates dans tout le travail de Ronsino nous invite à réfléchir sur le choix temporel pour cette fiction, comme nous le ferons par la suite.

Federico Souza travaille à Buenos Aires comme scénariste de télévision. Il vit dans le quartier de San Telmo, en face de la basilique *Nuestra Señora del Rosario* où se trouve le couvent *Santo Domingo* et la tombe du Général Belgrano. Cet endroit emblématique de la ville aura un rôle important dans la narration. Federico est en couple avec une photographe canadienne, Hélène Bergson. Son projet photographique, *Vanscoy. 1980*, est d'une importance fondamentale pour la

---

[207] Ronsino, Hernán, *Lumbre*, Buenos Aires : Eterna Cadencia, 2013. Celle-ci est la seule édition du roman en espagnol. Toutes les citations appartenant à ce roman seront extraites de cette édition et identifiées entre parenthèses, en fin de citation, avec l'initiale *L* et le numéro de page. *Lumbre* a été traduit en italien (*Biografia di un albero*, Narni : Gran via, 2015), en allemand (*Lumbre*, Zürich : Bilger Verlag, 2015) et en français (*Lueurs de la pampa*, Paris : Gallimard, 2017).

structure du roman. Bicho Souza, de son côté, a vendu la boucherie de son père et sa maison familiale dans le *Barrio Glaxo* et habite à côté du *Museo Histórico* de Chivilcoy.

Le parcours du village est divisé temporellement en fonction de la durée de ce séjour. Chaque jour, Federico raconte les évènements vécus, qu'il mêle à ses souvenirs évoqués par les lieux et les personnes retrouvés. Action et souvenir, présent et passé restent noués dans le discours de ce revenant. Le roman est donc constitué d'une ligne narrative qui raconte le séjour de Federico et de laquelle se dégagent les histoires souvenues. Nous avons organisé ces histoires dans un tableau de référence placé à la fin de cette introduction pour permettre un accès rapide aux noyaux narratifs du roman.

La mort de Pajarito Lernú participe à cette idée de fermeture d'une première étape du projet. L'héritage étant un élément lié à la mémoire, les deux legs que Pajarito laisse à Federico se révèlent être des éléments nodaux pour ce roman. Tout d'abord, avant de mourir, Pajarito lègue à Federico une vache, élément qui invite à une déconstruction mémorielle et symbolique. Ensuite, à l'endroit où son corps gît, Federico obtient le cahier de Pajarito. Cela donne lieu à des scènes de lecture où le narrateur laisse la parole. Cette interruption de l'uniformité narrative du roman est toutefois particulière, car l'écriture de Pajarito est médiée par la lecture de Federico.

La structure de ce roman, la figure du revenant et cette idée de fermeture d'un univers bâti à l'ombre de la figure de Juan José Saer évoquent une forte intertextualité avec *La grande*[208]. Nous avons déjà tissé les textes de Ronsino avec ceux de Saer et nous ne le ferons donc pas à ce moment de notre étude, même si quelques rapports seront signalés. Pourtant, ce geste interpelle. Dans la fermeture de la première partie de son projet, Ronsino décide de signaler hypertextuellement le dernier roman de Saer, lequel ferme son œuvre pour des raisons littéraires et biographiques. Ce geste est un signe de l'ambition de Ronsino qui vient présenter au champ littéraire un *grand* roman, par rapport à ses autres romans. *Lumbre* est un texte qui paraît articuler la première partie du projet avec ce qui viendra, une sorte

[208] Saer, Juan José, *La grande*, Barcelona : RBA Libros, 2008.

de clôture-charnière. La réapparition de Pajarito Lernú dans *Cameron* confirme paradoxalement ces intuitions.

Lumbre établit des intertextualités déjà esquissées dans *La descomposición et Glaxo*. En premier lieu, la relation entre fiction et histoire reprend son élan par la présence de deux références à l'histoire de Chivilcoy : *El pueblo de Sarmiento. Chivilcoy desde sus orígenes hasta 1880* de Mauricio Birabent, et *Chivilcoy : en sus orígenes* de Mario Visiconte[209].

Ensuite, certaines réflexions sur la photographie avancées dans *La descomposición* se développent dans *Lumbre* à travers des personnages (Hélène Bergson et Raúl Green) et des photographes réels comme Daniel Muchiut, Ignacio Tankel et Pocha Silva. Nous avons structuré cette thèse en deux parties, la deuxième est consacrée à l'espace et au corps où nous ferons l'étude des photographies à partir de la notion d'ecphrasis. Ici nous réfléchirons d'une manière plus large à la présence de l'audiovisuel dans le travail de Ronsino.

Aux photographies s'ajoutent donc le cinéma et la télévision. Federico, comme l'a fait Bicho à son tour dans *Glaxo*, narre des fragments des films qu'il voit ou dont il se souvient. Ces films sont *I solitti ignotti*, *Simplemente sangre*, *Smoke* et *La sombra del pasado*. De plus, l'histoire du personnage central de ce texte, Pajarito Lernú, évoque un autre film qui n'est pas présent dans la diégèse, mais dont le lien intertextuel est fort : *Crónica de un niño solo* de Leonardo Favio[210]. La télévision est un élément qui renforce l'intertextualité de ce roman avec

---

[209] Birabent, Mauricio, *El pueblo de Sarmiento. Chivilcoy, desde sus orígenes hasta 1880*, Chivilcoy: Editorial Municipalidad de Chivilcoy, [1938] 2012 et Visiconte, Mario, *Chivilcoy : en sus orígenes*, Buenos Aires : Pellegrini, 1966. Le livre de Birabent sera une référence incessante dans *Lumbre*. Birabent était un ingénieur né à Chivilcoy (1905-1982) très actif dans la vie publique vers la moitié du XXe siècle. Dans ce livre, publié pour la première fois en 1938, il imite le style du *Facundo* de Sarmiento pour construire un discours solide de l'histoire de Chivilcoy. En 1941, il publie *Chivilcoy. La región y sus chacras*. Durant les années suivantes, il fait partie du *Consejo Agrario* créé par Juan Domingo Perón, avant son premier mandat présidentiel, qui cherchait un nouveau régime juridique des sols –mais qui n'a pas réussi cet objectif.

[210] Nous garderons les titres des films dans la langue dans laquelle ils sont mentionnés dans le roman : Monicelli, Mario et Cristaldi, Franco, *I Soliti ignoti*, Italie : Lux Film, Cinecittà et Vides Cinematográfica, 1958 ; Coen, Ethan et Coen Joel, *Simplemente sangre*, États-Unis : River Road Productions, Foxton Entertainement, Circle Films, 1984 ; Wayne, Wang, Weinstein Bob, Weinstein, Harvey, *Smoke*, États-unis : Miramax films, 1995 ; Tankel, Ignacio, Cortázar, Julio, *La sombra del pasado*, Argentine (Chivilcoy) : Oeste Film, 1947. Favio, Leonardo, de Stefano, Luis, *Crónica de un niño solo*, Argentine : Estudios San Miguel, 1965.

l'« ur-univers » des contes car son apparition prolonge celle qu'elle a eue dans le premier recueil.

Un certain mystère autour de *La sombra del pasado* permettra également l'intertextualité de *Sangre nuestra*, le livre d'Alberto Ghiraldo, et la narration du crime du poète moderniste Carlos Ortiz[211]. Ce triangle narrativement productif entre en relation directe avec les dates qui organisent le roman et lie Carlos Ortiz avec Ignacio Tankel et Julio Denis, le pseudonyme de Julio Cortázar.

Ce chapitre compte donc un premier volet avec un commentaire sur les scènes de lecture du cahier de Pajarito Lernú (*3.1 Le cahier de Pajarito : la scène de lecture*). Ensuite, nous continuerons le travail mené dans les chapitres précédents depuis la perspective transtexuelle de Gérard Genette en tissant des liens entre ce roman et les textes précédents. D'abord à travers la figure du revenant (*3.2.1 Federico Souza : les possibilités du revenant*), puis nous reprendrons la relation entre le récit « Te vomitaré de mi boca » et ce roman (*3.2.2 L'univers Chivilcoy revisité* : de « Te vomitaré de mi boca » à *Lumbre*) pour finir avec un commentaire général de l'intertextualité sur la base de la notion d'approche cubiste (*3.2.3 L'intertextualité avec le reste du corpus : un projet cubiste*).

Le chapitre inclut qui plus est une réflexion autour du lien entre histoire et littérature (*3.3 Histoire et littérature*) et autour de l'influence de l'audiovisuel sur le style et sur la composition du regard littéraire (*3.4 L'audiovisuel et le style : télévision, cinéma et photographie*). Finalement, nous consacrerons une sous-partie à l'étude d'une nouvelle image qui rend compte de la position dans le champ littéraire de ce projet : l'image de la vache (*3.5 L'image de la vache : « tener la vaca atada »*). Toutes les sous-parties seront traversées par la notion de glissement du sens des mots, qui se révèle être pour nous le corrélat stylistique de la structure de la temporalité du roman.

---

[211] Ghiraldo, Alberto, *Sangre nuestra*, Buenos Aires : Ideas y figuras, 1911.

Tableau de référence : histoires incluses dans le roman Lumbre

Histoire et pagination	**Résumé**
Histoire de Luna Conversation entre Pajarito et Bicho lors du mariage d'Abelardo Kieffer p. 25-28 p. 216-228	Luna est un ouvrier des fours à qui on propose de passer cinq jours ininterrompus à faire des tours en vélo sur la Place. Il est sur le point de relever le défi mais il s'arrête avant. Plus tard il fera la course « Doble Bragado » et tombera dans une lagune. Cette histoire est reprise et interprétée par Pajarito Lernú et Bicho Souza lors du mariage d'Abelardo Kieffer.
Histoire du décès d'Angela Díaz de Souza p. 43	La mère de Federico a une attaque en 1974 et reste à l'hôpital jusqu'à sa mort. Federico apprend la nouvelle au Lycée lors d'un cours d'histoire de la professeure Ravignani. Il visite la tombe de sa mère durant ce voyage mais il n'y a pas de tombe. Federico quitte Chivilcoy sans savoir où se trouve le corps de sa mère.
Histoire de Sergio Ottamendi p. 52-54 et 205	Camarade d'école de Federico venant d'une classe sociale plus aisée que lui. Ce camarade doit s'absenter des cours à cause d'un problème de santé. Federico s'occupe de lui apporter les cours et devoirs. Lors des visites chez lui, il découvre « lo que significaba la abundancia « (*L*, p. 53)
Histoire d'Areco p. 58-70, 139-143 et 194-201	Voisin de Chivilcoy avec qui Federico partage les cours de natation. Contrepoint de classe sociale par rapport à Ottamendi : Areco est très pauvre, habite dans un *rancho* avec son père, sa tante et ses cousines. Areco sauve la vie de Negrito qui est Sebastián Prado.
Histoire d'Hélène Bergson p. 72-75	Photographe canadienne qui s'installe à Paris et perd une importante bourse pour accomplir un projet. Après cinq ans, elle arrive à Buenos Aires envoyée par une ONG écologiste. Hélène est en couple avec Federico. Ils habitent ensemble à San Telmo. Elle travaille comme journaliste graphique et monte son projet *Vanscoy. 1980* lorsqu'elle rencontre Federico. Impressionnée par les évènements des 19 et 20 décembre 2001, elle sort dans les rues pour prendre des photos. Federico essaye de l'avoir au téléphone durant tout son séjour mais les lignes sont en panne et ils ne peuvent se parler tout au long de la narration.
Histoire du grand-père Agustín Souza p. 76-78	Le grand-père de Federico tombe malade progressivement et commence à avoir des rêves récurrents où il voit un groupe d'hommes *carnear* une nouvelle née jusqu'à se voir lui-même le faire.
Histoire d'Emilia García p. 90-93	Emilia García est un personnage qui vient des récits « Pie sucio » et « Febrero », elle avait eu une histoire d'amour avec Federico qui finit quand lui quitte Chivilcoy et elle n'accepte pas de le suivre. Elle se marie avec Martín Leguizamón. Emilia et Federico se retrouvent des années plus tard dans une fête à la campagne ; ils ont un rapport sexuel et sont surpris par Martín.
Histoire de María Luisa « Renga » Ravignani p. 96-98	María Luisa Ravignani est professeure d'Histoire dans le Lycée où a été Federico. Ils ont une discussion par rapport au sens du mot « desierto » dans l'historiographie argentine. Plus tard, le roman parle des commérages qui impliquaient une relation sexuelle entre cette professeure et la surveillante Bertoni.

Histoire d'Elvio Mangusi p. 98-99	Ce personnage est surveillant dans le Lycée où a été scolarisé Federico. C'est lui qui lance les commérages autour de María Luisa Ravignani. Il n'a jamais quitté la maison de sa mère et l'assistance était clairsemée lors de ses funérailles. Une des personnes est Renga Ravignani qui fait un geste romantique.
Histoire de Carlos Ortiz p. 99-101	Poète moderniste proche de Rubén Darío et Leopoldo Lugones. Lors du dîner de départ d'Alejandro Mathus, principal de l'École Normale de Chivilcoy, un groupe d'*emponchados* envoyés par le *caudillo* et sénateur Vicente Loveira le blessent mortellement. Cela arrive la nuit du 2 au 3 mars 1910, ce qui explique le choix des dates par Ronsino. Le poète décède au petit matin. Un an plus tard, Alberto Ghiraldo écrit cet évènement dans le livre *Sangre nuestra* dont Federico cherche un exemplaire tout au long du séjour. Renga Ravingani en 1974 décide de mettre en scène la mort du poète et choisit Federico pour l'interpréter.
Histoire de Pajarito Lernú dans le musée historique p. 109	Pajarito entre clandestinement au musée et bouleverse l'ordre des panneaux explicatifs qui indiquent les noms des objets. Il mélange les noms et les objets.
Histoire du Musée historique de Chivilcoy p. 111-120	Federico visite le musée à la recherche de l'exemplaire de *Sangre nuestra*. Luque, le directeur, lui raconte l'histoire du déménagement du musée et lui montre le daguerréotype d'Agustín J. Souza, le dernier juge de paix du rosisme.
Histoire de Pajarito dans la Colonie Wagner p. 124-129	Pajarito écrit à Federico pour qu'il vienne lui rendre visite et lui raconte comment Ignacio Tankel avait pris une photo de lui, avait trouvé son profil similaire à celui d'un oiseau et l'avait choisi pour jouer un rôle dans *La sombra del pasado*.
Histoire du groupe de jeunes vandaliques. p. 84-85, 151et 251-255	À Chivilcoy, il y a un groupe de trois jeunes vandales. Ce sont deux jeunes de familles aisées et une fille inconnue. Ils attaquent le cyber Chinar. Ils font des tours sur la place et maltraitent Pajarito. Une grave brimade dans les alentours finit en accident de voiture au cours duquel ces jeunes perdent la vie.
Histoire de la famille Losa p. 163-164	Viejo raconte l'histoire de pauvreté de la famille Losa dont l'un des enfants s'est finalement bien débrouillé et conduit désormais un bus municipal.
Histoire du scénario du film *La sombra del pasado* p. 171-184	Ce scénario est imaginé par le photographe et metteur en scène Ignacio Tankel et écrit par Julio Denis, pseudonyme de Julio Cortázar.

Histoire du Coronel Borges p. 188-189 et 251	Federico narre le récit entendu de la voix de Pajarito où il raconte et invente l'histoire de la bataille de La Verde, tenue en 1874 pas loin de Chivilcoy et qui est un évènement de l'histoire argentine. Lors de cette bataille qui fait partie de la tentative de révolution de Bartolomé Mitre contre le gouvernement de Nicolás Avellaneda, les forces de Mitre, commandées par le colonel Borges, se battent contre les forces nationales du Général Arias. Mitre perd la bataille. Le colonel Borges est tué. Une rue du village rappelle son nom, mais comme le nom n'est pas accompagné par un grade militaire, on ne sait pas si l'hommage toponymique s'adresse au colonel ou à son petit-fils, l'écrivain Jorge Luis Borges.
Histoire de la vache p. 190-191	Federico adopte le point de vue de la vache et imagine son histoire depuis le moment où Negro Soto la laisse dans le terrain jusqu'au moment où Pajarito vient la voler.
Histoire de Córdoba p. 194-201	Voisin de Chivilcoy qui veut quitter le village et s'installer en Espagne, où habitaient ses grands-parents. Pour réunir l'argent du déplacement, il cherche à vendre ses affaires dans le village (meubles, électroménagers, livres). Le Viejo conseille Federico d'aller le voir car il a des manuels scolaires de sa mère qui était institutrice dans les années 1930. Mais Federico pense qu'il peut trouver dans cette bibliothèque un volume de *Sangre nuestra*. Il se rend chez Córdoba et retrouve Areco. Areco et Córdoba se bagarrent violemment.
Histoire de Lucio Montes p. 206-212	Montes arrive à la boucherie très jeune et le grand-père de Federico l'accepte comme apprenti. Petit à petit, Montes aura sa place non seulement dans le magasin mais aussi dans la famille, ce qui produira des tensions avec Bicho. La mère de Montes habite dans un autre village avec ses sœurs, il lui rend visite souvent jusqu'à sa mort. Montes reprendra la boucherie quand Bicho ne s'y intéresse plus.
Histoire du 19 et du 20 décembre 2001 p. 245-249	Les évènements des 19 et 20 décembre 2001 apparaissent médiatisés par la télévision, la radio et les images. Seul le personnage de Hélène Bergson parcourt cet espace.
Histoire de Mejía p. 239-244	Mejía est le journaliste avec qui travaille Hélène. Ils sont allés faire un entretien avec un grand banquier le 19 décembre 2001 et Hélène se permet d'exprimer ses opinions au moment de prendre les photographies. Mejía se plaint aux autorités du journal et cela génère des problèmes pour Hélène.
Histoire de Marsala p. 256	Marsala est un camarade du *Patronato* de Pajarito Lernú. Ils sont proches et dans le dernier cahier Pajarito raconte son histoire. Le père de Marsala, qui lui avait appris à compter, le laisse dans le *Patronato* sans lui donner aucune explication.

Histoire de Pajarito, sa naissance et sa vie dans le *Patronato* p. 256-257	Dans le dernier cahier, Pajarito raconte une scène de bagarre au *Patronato* pour défendre Marsala. Il sera puni et enfermé avec Armaño, avec qui il s'est battu. Durant l'enfermement, Pajarito raconte que sa mère est morte lors de son accouchement, dans une charrette du laitier, au petit matin sous les étoiles, à côté de la lagune du Tigre.
Histoire de Silvani p. 267	Bicho et Federico apprennent par le voisin Bayito Buero que Silvani, un autre voisin, est mort. Buero veut raconter cette histoire mais elle reste inachevée.

3.1 Le cahier de Pajarito : la scène de lecture

Quatre fois au cours du roman, Federico lit le cahier de Pajarito. À chaque reprise, le cahier est reproduit et la scène est annoncée avec une phrase : « Leo, entonces, el cuaderno de Pajarito Lernú, *Escribir de memoria*: » (*L*, p. 37).

La clôture du cycle du village se constate aussi dans la reprise intertextuelle du recours à la scène de lecture, car on le trouve à l'origine même du travail d'Hernán Ronsino. À la fin de « Te vomitaré de mi boca », Nano trouve le cahier de Juan Rivera et le lit. Dans son cahier, il avait conçu le plan pour amener Nano à cette expérience sexuelle désirée autant que refoulée.

> Después la intriga me invadió. Me tiré al suelo y empecé a dar vueltas las hojas del cuaderno con unas ganas y un placer increíbles: cautivado como cuando lo vi llegar aquella tardecita de febrero. […] En las últimas páginas había un dibujo: decía EL PLAN. Había escritos nombres abreviados o seudónimos. De cada nombre salían flechas que se dirigían hacia otros nombres, conformando un dibujo (*V*, p. 37).

La focalisation n'a pas des failles dans *Lumbre*. La lecture du narrateur et du lecteur réel du roman se font en même temps car le cahier est reproduit textuellement, la scène de lecture a un caractère textuel dans la mesure où elle existe pour le narrateur-lecteur et pour le lecteur réel. En revanche, dans « Te vomitaré de mi boca », le lecteur réel ne peut pas regarder le cahier mais seulement lire la description qu'en fait Nano.

La première apparition, dans le chapitre 3, intitulé précisément « El cuaderno », raconte comment le manuscrit est retrouvé. Federico se rend à l'endroit où le corps de Pajarito gisait, il voit une maison entourée de troènes, s'en approche et aperçoit quelqu'un qui est caché. Ce voisin prend Federico pour un policier et suite à une conversation un peu tendue, il lui donne le cahier car « no quiere tener nada que lo comprometa y, además, cree, a mí me va a servir » (*L*, p. 36), dit Federico qui obtient le cahier au lieu du corps.

Le lecteur se retrouve, après le point, devant une image, une des photographies intercalées dans le roman. Ensuite, la phrase qui introduit à chaque fois la scène de lecture suivie du texte de Pajarito entre guillemets. Dans cette

première apparition, le texte est un récit publié ailleurs par Ronsino en tant que nouvelle, « A orillas del río Dyje » en 2011, qui s'intègre au roman[212].

La deuxième lecture se tient au chapitre 7, « Madrugada ». Federico regarde une émission télévisée qui déclenche des souvenirs, lui évoquant une nuit particulière. Encore une fois, l'image de l'arbre et la phrase légèrement modifiée « Leo el cuaderno de Pajarito, *Escribir de memoria* : » (*L*, p. 93). La voix du cahier reproduit elle aussi une lecture, la scène se décline et se multiplie. Le narrateur de Pajarito lit des archives où l'on trouve deux parties d'un épisode historique impliquant Domingo Faustino Sarmiento.

La présence de Sarmiento dans le roman inaugure le rapport entre histoire et fiction autour duquel le texte s'élabore. Durant sa présidence entre 1868 et 1874, Sarmiento considère Chivilcoy comme un modèle de ville qui servira à civiliser le territoire gagné aux indigènes, le *desierto*. Lors de son premier discours comme président de la République, prononcé à Chivilcoy, Sarmiento affirme « … les prometo hacer cien Chivilcoy en los seis años de mi gobierno… »[213].

Dans ce fragment, le récit narre d'abord l'humiliation que supporte Agustín J. Souza, le dernier juge de paix soutenant Juan Manuel de Rosas, par Sarmiento. Souza veut se venger mais il est incapable d'accomplir ce désir. Sarmiento subit un attentat et Souza se déclare faussement coupable et se fait emprisonner. La police s'aperçoit de son innocence mais profite de la situation en faisant des paris pour l'humilier. Une fois dans la prison, Souza s'échappe durant la *madrugada*. Il s'était fait enfermer pour s'enfuir.

Le récit écrit par Pajarito se révèle très borgesien :

> '¿Cuándo empieza una sombra?
>
> Hace unos días emcontré en los archivos del profesor Guaraglia un artículo mecanografiado de Atilio Pérez Fonza, fechado en agosto de 1936, en el que se narra un episodio histórico que tiene como protagonista a Sarmiento y al último juez de paz rosista del partido de Chivilcoy. Hay dos versiones. Una la centa Sarmiento en Campaña en el Ejército Grande. La otra está registada en

---

[212] Le récit « A orillas del río Dyje » a été publié pour la première fois dans la revue électronique *Letras Libres*, le 7 mai 2012, après avoir remporté le *Concurso de cuento temático*, et une deuxième fois dans le journal *Página 12*, le 5 janvier 2017.

[213] Discours prononcé par Domingo Faustino Sarmiento à Chivilcoy, le 3 octobre 1868. Disponible en ligne [https://imagenes.educ.ar/repositorio/Download/file?file_id=01add965-9f88-42ad-832c-2aa201482825]. Consulté le 20 octobre 2016.

los archivos de la comisaría de Magdalena según declaración de Agustín J. Souza (*L*, p. 93-94).

La narration est en réalité la lecture des archives d'un professeur où il y a un article qui fait référence à une histoire à deux versions. La stratégie de Borges d'attribution des sources et les multiples versions d'une histoire. Par ailleurs, le récit de la vie de Souza est plein de lacunes, comme la vie de Tadeo Isidoro Cruz[214].

La fuite en tant que geste intéresse Souza, le même geste mis en place par Ronsino dans ce roman dont le narrateur s'appelle lui aussi Souza. Construire un village pour l'abandonner, telle est l'analyse faite par Edgardo Scott lors d'une conversation tenue avec Ronsino durant l'écriture de ce roman. L'écrivain affirme que « intenta cerrar o hacer *un* cierre de una determinada etapa; una etapa donde ese pueblo, su pueblo, había sido el núcleo imantado alrededor del que había hecho orbitar ciertas escenas, imágenes y textos »[215].

Dans le chapitre 12, « La Perla », nous trouvons notre troisième scène de lecture. Federico est dans un bar et se souvient de la rencontre avec Hélène et des conversations concernant la poésie et la *telenovela*. Il a écrit de la poésie mais fait maintenant des scénarios de *telenovelas*. Parmi ses souvenirs figure une nuit où il regardait à la télévision une émission inconnue. Un homme, faisant un tour dans une ville, finissait par dire : « Cada pedazo de pared de esta ciudad lleva, como una piel, las huellas de mi historia » (*L*, p.158). La photo de l'arbre, l'introduction et le fragment du cahier, systématiquement.

Cette fois, à Belgrado le narrateur du cahier racontera l'épisode de l'amant des chiens. « Yo soy el amante de los perros » (*L*, p. 158). Le mot « amante », qui semble au début avoir un sens figuré, va se préciser tout au long du texte. Cette définition sera accompagnée de certains paires de mots dont l'emploi est questionné : « ¿se dice pieza o habitación ? […] El caso es que camino buscando los suburbios de la única ciudad que conozco. Belgrado. Belgrado y Bulgaria se parecen. Como palabras se parecen. […] -¿se dice muro o tapial?- […] los cristales-¿o se dice vidrios?- » (*L*, p. 158-162). Ce cheminement linguistique met en question

---

[214] Borges, Jorge Luis, « Biografía de Tadeo Isidoro Cruz », *Obras Completas, Volumen I 1923-1949, Op. cit.,* p. 561-563.
[215] Scott, Edgardo, « Zona traicionera: enunciación, pasado y territorio en los textos de Hernán Ronsino», *El Ansia,* N°1, octobre 2013*,* p. 169.

paradoxalement la notion de synonyme. Les questions portent sur des signifiants dont les référents pourraient être les mêmes, « muro/tapial », « cristal/vidrio ». Alors que la réflexion sur la ressemblance de mots se fait sur des noms propres et pour des raisons de forme, « Belgrado/Bulgaria ». C'est la morphologie des mots qui rapproche des termes impossibles à confondre puisqu'ils nomment des choses différentes. La nomination est cette fois questionnée de manière directe.

Le questionnement trouve sa meilleure expression quand Pajarito écrit « Bajarme los pantalones y hundírsela de a poco –ahí sí se estremece pero no ladra- hasta sentir que los huesitos » (*L*, p. 162). Il est littéralement l'amant des chiens. Cette littérarité dans l'interprétation du sens du mot détourne de la première apparition de ce terme où « amante » pouvait se comprendre comme quelqu'un qui *aime* les chiens. Le narrateur dira plus tard :

> Pienso en la frase que dijo la Renga: Acá no hay nada. La dejo en suspenso. Dejo que la frase sea atravesada por el péndulo que va y viene, que ostenta ser péndulo todo el tiempo (*L*, p. 180).

Le pendule de l'histoire change le sens des mots, nous l'avons vu avec *Glaxo* et *Operación masacre*, et la pensée de la phrase s'énonce dans les histoires outre sa présence dans la syntaxe.

Dans ce récit apparaît par une brève mention le personnage de la chanteuse Elda Cook, centrale dans *Cameron*. L'univers Ronsino se déplace à travers l'écriture de Pajarito Lernú.

La dernière lecture de Federico fait partie du chapitre *Pajarito*, le numéro 17. Pour la première fois, Pajarito écrit sa propre histoire, une grosse bagarre avec un camarade à l'orphelinat et la mort de sa mère lors de son accouchement. À la fin, et entre parenthèses, une référence à Sarmiento et à l'écriture de *Recuerdos de provincia* et de *Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga* vient boucler les deux questions qui se reproduisent au début de tous les fragments du cahier, « ¿Cuándo empieza una sombra ? » et « ¿Dónde empieza una sombra? ».

La fictionnalisation de la lecture est un *topos* littéraire que nous pouvons retracer du *Quichotte* jusqu'à Borges. La scène de lecture revient à chaque fois comme une mise en abîme de la littérature elle-même. À côté du style, la rencontre d'un manuscrit est aussi au cœur de *La pesquisa* de Saer. Pichón Garay, encore un

revenant, rentre à son village natal et, en compagnie de Tomatis et Soldi, rend visite à la fille de Washington Noriega pour essayer de récupérer le *dactilograma*. Ce manuscrit fait partie des papiers de Washington, le poète autour de qui s'organise le système de personnages de Saer :

> Lo que le ha llamado la atención antes que nada es que la novela empieza con puntos suspensivos, y que en realidad, la primera no es una frase entera sino el miembro conclusivo de una frase de la que falta toda la parte argumentativa:
>
> *...prueba de que es sólo el fantasma lo que engendra la violencia*[216].

Le narrateur hétérodiégétique de ce fragment regarde avec Pichón Garay le célèbre *dactilograma*. Pichón refuse le fait que l'auteur soit Washington car il n'aurait jamais écrit un tel récit et que « la palabra novelista en labios de Washington tenía siempre un matiz despectivo »[217]. Ce refus du romanesque et les points de suspension au début font penser à l'*incipit* de « El jardín de senderos que se bifurcan ». Borges, là encore[218].

3.2 L'intertextualité

Comme nous l'avons fait pour les trois premiers livres, nous allons répérer les élements qui participent au lien intertextuel. En premier lieu, les possibilités proposées par le personnage du revenant permettent un « revissionage » de l'univers depuis une nouvelle perspective. Cette nouvelle perspective s'avère, comme les dernières lignes des entretiens le démontrent, la concrétisation des premiers désirs littéraires et mettent en relation el premier texte étudié, « Te vomitaré de mi boca » et ce roman. Finalement, les deux éléments précedents participent à ce projet que nous avons auparavant quialifié de « cubiste ».

---

[216] Saer, Juan José, *La pesquisa*, Buenos Aires, Planeta, [1994], 2003, p. 77.
[217] *Ibid.*, p. 67-68.
[218] Jorge Luis Borges, « El jardín de senderos que se bifurcan », *Obras Completas, Volumen I 1923-1949*, *Op. cit.*, p. 472-480. L'*incipit* de ce récit : « En la página 242 de la *Historia de la Guerra Europea* de Liddell Hart, se lee que una ofensiva de trece divisiones británicas (apoyadas por mil cuatrocientas piezas de artillería) contra la línea Serre-Montauban había sido planeada para el veinticuatro de julio de 1916 y debió postergarse hasta la mañana del día veintinueve. Las lluvias torrenciales (anota el capitán Liddel Hart) provocaron esa demora - nada significativa, por cierto. La siguiente declaración, dictada, releída y firmada por el doctor Yu Tsun, antiguo catedrático de inglés en la *Hochschule* de Tsingtao, arroja una insospechada luz sobre el caso. Faltan las dos páginas iniciales.'…y colgué el tubo.[…] » Comme chez Saer et Ronsino, nous avons une scène de lecture et, là encore, un texte incomplet.

3.2.1 Federico Souza : les possibilités du revenant

L'histoire racontée par *Lumbre* est articulée autour de la figure du souvenir. Federico Souza passe trois jours dans son village natal et ce séjour servira à remplir les coins laissés vides d'un univers construit à travers les trois livres précédents. Une seule voix autodiégétique replacera les événements et les personnages sous la forme du souvenir.

Le personnage du revenant est un classique de la littérature depuis l'*Odyssée*. Dans le cas d'Ulysse, il s'agit du retour de la guerre de Troie. Les possibilités narratives de cette condition reposent sur le voyage de retour et l'effet de l'arrivée d'Ulysse dix ans plus tard à Ithaque. De la même manière, Federico Souza revient à Chivilcoy après une absence d'un peu plus de dix ans. Citons l'*incipit* complet du roman :

> Me entero por el Viejo. Llama temprano a Buenos Aires y me dice, con una voz cansada, que se murió Pajarito Lernú. Dice que fue ayer a la noche. Encontraron el cuerpo hundido en un zanjón, en el camino de tierra que lleva al cementerio. A la madrugada dos policías aparecieron en su casa para darle la noticia y pedirle que fuera a reconocer el cuerpo –uno de los canas era el muchacho de Cejas y, parece, estaba borracho–. Dos locos, dice el Viejo, a esa hora, los eché. Pero cuando volvió a la pieza, una angustia insoportable se le clavó en el pecho. Y así quedó, esperando que la claridad entrara por la ventana para llamarme. Ahora dice que me necesita. Y después cuenta, por fin, que, unas horas antes de morir, Pajarito Lernú me regaló una vaca. Es un animal lastimado, dice. Se lo robó al Negro Soto.
>
> Antes, acá, terminaban los trenes. Después de doce años, cuando el sol se acuesta atrás del edificio del Munich, regreso en micro a la estación Norte. Primero se ve una luz y una forma que se imponen en el aire como una orden. Después, en esa luz, camino rápido las dos cuadras hasta la casa del Viejo. La luz bordea los edificios amputados. Y la forma espacial esconde una fuerza que arrasa. Ejerce sobre el cuerpo una presión semejante a la que padecen, por ejemplo, los satélites. Esa fuerza absorbente de los planetas. Esto es así: la captura del paisaje. Entonces toco timbre y espero. Se oye ladrar un perro. Y enseguida una voz que calma al perro y le pide que se vaya al patio; al patio, dice. La voz del Viejo se escucha sin la amplificación del teléfono. Es una voz suave y agradable. La última vez que lo vi fue hace dos meses cuando viajó a Buenos Aires. Ahora tarda en abrir el portón de madera porque le cuesta un poco destrabar la puerta del marco; dice que se hincha. Cuando me abraza, haciéndome doler los huesos, me habla despacio al oído: Hijo querido, dice (*L*, p. 13-14, nous soulignos).

Dès l'*incipit*, les extrêmes du parcours de Federico s'établissent : Buenos Aires et le village, Chivilcoy. Sans en dire le nom, le lecteur de Ronsino connaît déjà où se trouve la gare Norte et son « Munich ». Cet *incipit* condense, comme

l'on a affirmé pour « Te vomitaré de mi boca » (*cf.* 1.1.1), des éléments qui vont se déployer tout au long du roman.

Federico passera trois jours avec Bicho. Le discours du fils et celui du père se nouent en permanence sans faire recours aux lignes dialogiques, délaissées par Ronsino dès son entrée dans le genre romanesque. Federico parle, et dans son discours reste actif celui de Bicho accompagné la plupart du temps par le verbe *decir* (signalé en jaune dans la citation).

Ce type de personnage permet de parcourir l'espace en imprimant la densité du temps, car les lieux et les personnes déclenchent la mémoire du revenant. Le discours romanesque de *Lumbre* s'articule donc à travers un aller-retour systématique organisé par des déictiques de temps et de lieu. À chaque fois Federico indique ce qui se passe maintenant et ce qui se passait avant dans les lieux où il se trouve. Cette trace de style est une constante : rappelons l'emploi de l'adverbe « ahora » dans « Pie sucio » et dans *La descomposición*, que nous avons déjà commenté. Dans *Lumbre*, la recherche incessante de la narration du présent a son contrepoint dans une comparaison avec le passé. « Antes, acá, terminaban los trenes », et immédiatement après, Federico narre son arrivée en bus. Ce changement entre les trains et le bus n'est pas anodin. Le train constitue une isotopie forte dans le roman *Glaxo*. Le retrait des chemins de fer représente le déclin d'un projet économique et productif lié au transport de la production agricole et de bétail depuis les provinces vers Buenos Aires et son port. Mais également au déclin du développement industriel, aussi présent dans *Glaxo* que dans les descriptions de *Lumbre.* Les trains s'associent symboliquement à ce modèle que l'histoire scolaire a appelé *agroexportador* qui se désarticule vers la moitié du XXe siècle et à la faillite du processus d'industrialisation[219].

[219] En 1948, dans le cadre de la nationalisation du *Ferrocarril Oeste* sous Juan Domingo Perón on décide de rebaptiser les lignes de trains avec les noms des personnages historiques. Le *Ferrocarril Oeste* devient *Ferrocarril Domingo Faustino Sarmiento*. La ligne garde actuellement ce nom et est appelée couramment « el Sarmiento ». Le chemin qui unit Buenos Aires avec Chivilcoy s'appelle en quelque sorte, Sarmiento. Le gouvernement qui prend le pouvoir en 1955 commence un processus progressif de désarticulation du réseau. En 1973, au moment du début de la diégèse de *Glaxo*, ce processus avait déjà produit ses résultats et l'*incipit* du roman le met en avant : « Un día dejan de pasar los trenes » (*G*, p. 11). Dans un roman qui dialogue de manière explicite avec *Operación masacre*, la référence aux trains cumule un sens historique dense.

Le système d'aller-retour entre le présent et le passé par les déictiques continue à garder le passé actif dans le présent et laisse le lecteur tirer des conclusions argumentatives à l'égard de l'histoire :

> En ese baldío, antes, se cruzaban los rieles. Desde el tanque del Agua Corriente, por ejemplo, se veía, en el suelo, un dibujo enrevesado y complejo. Era la zona de maniobras y galpones. Y en el centro de la madeja se levantaba una garita pintada de rojo que permitía el cambio de vías: algunas entraban por el corredor principal para terminar en la estación Norte. La garita tenía tres palancas inmensas. De noche, cuando se cortaba la luz o había una tormenta fuerte, me gustaba meterme en ese pequeño sucucho y, por la apertura de los terrenos, ver con claridad la hondura del cielo. Ahora es una parte del corralón municipal (*L*, p. 17, nous soulignons).
>
> Ahí, donde estaba la garita pintada de rojo, ahora, hundido en la tierra sin ruedas, está el chasis quemado de un micro Chevallier (*L*, p. 17, nous soulignons).

Le passé ferroviaire porte en soi un halo d'activité vitale dont le présent est dépourvu. Dans ces premières pages, le discours de Federico reprend la syntaxe de Saer: « Allá, en cambio, en diciembre, la noche llega rápido. Morvan lo sabía ». Les échos de l'*incipit* de *La pesquisa* résonnent dans la phrase de Hernán Ronsino[220]. Le temps, le lieu et un changement : auparavant, les trains terminaient leur trajet ici, mais maintenant c'est en bus que Federico arrive ; là-bas, en revanche, la nuit tombe tôt, mais ici, depuis la zone d'où parle le narrateur de Saer, la nuit arrive tard. Le style de Ronsino, évoquant la prose de Saer, inscrit ses textes dans le flou d'une langue travaillée et retravaillée par une chaîne d'écrivains, comme nous le démontrons dès le début de notre étude.

Au fur et à mesure que le roman avance et le discours de Federico s'ancre à nouveau dans le village, la présence des déictiques se fait moins visible car les histoires du passé et du présent vont s'imbriquer. La mémoire devient ainsi une possibilité narrative très puissante chez ce personnage. L'aller-retour reste dynamique pour la narration mais les passages s'articulent plutôt à travers un glissement dans le sens ou dans les évocations des mots.

Cette voix, nous l'avons vu, est en gestation depuis les contes. Médiatisée par la télévision et par le téléphone, la voix de Federico est entendue par d'autres personnages (Martín Leguizamón dans « Pie sucio » et Bicho Souza dans *Glaxo*).

---

[220] Saer, Juan José, *La pesquisa*, *Op. cit.*, p. 7.

Cette voix qui résonne, intermittente, depuis dix ans de travail littéraire trouve dans ce roman le lieu pour se spatialiser sur la page et finalement apparaître pour se laisser non seulement entendre mais aussi lire, « sin la amplificación del teléfono ». Et cela a un rapport avec la présence de la lumière aperçue dès cet *incipit*. La force cachée dans la forme spatiale de la lumière exerce sur le corps une pression équivalente à celle subie par les satellites, attirés par les planètes. La lumière semble renforcer –voire établir– le lien entre corps et espace. L'ombre est donc le résultat de cette action. Voilà dans ce roman une première approche de la notion de photographie, de « la captura del paisaje ».

Le revenant permet donc de redensifier les espaces et les histoires à force de les parcourir depuis le prisme de la mémoire, mais également d'ajouter des nouvelles histoires. Son statut est mis en question dans la définition même du terme. Un revenant est celui qui revient, mais aussi celui qui revient sans être attendu, et peut même être un esprit. Ce terme contient le temps que le revenant a passé ailleurs. Il est quelqu'un du village, mais pas comme les autres. Parmi les épigraphes de *La grande*, Saer se pose ce genre de questions, avec l'aide incontournable de Juan L. Ortiz :

> Regresaba.
> –¿Era yo el que regresaba?[221]

Dans cette interrogation qui interpelle la subjectivité commence à se dessiner l'espace qui sépare, à l'intérieur du revenant, celui qui est parti de celui qui revient, passé et présent incarnés dans une même personne, un même personnage, un narrateur, et finalement dans une position dans la langue. Existe-t-il une différence dans la langue de celui qui revient ? Autrement dit : a-t-il perdu son accent natal ?

Le revenant est parfois non reconnu, perçu comme un étranger, ou encore c'est lui-même qui se perçoit comme étranger. C'est le cas de Federico. Nous citons quelques exemples de l'ensemble du roman. Le premier correspond au moment où la police doit intervenir suite à une attaque de vandalisme subie par les Chinois qui gèrent un cyber-café placé là où fonctionnait avant le « Munich de la Norte ». Federico est interpellé par la police dans la rue, au coin de rue précis où se trouvait

[221] Saer, Juan José, *La grande*, Barcelona : RBA Libros, 2008, p. 11. Les vers cités par Saer appartiennent au poème « Fui al río » de Juan L. Ortiz.

avant la boucherie Souza, coin aussi connu comme « la esquina de Souza » même si la boucherie n'existe plus et que les Souza –c'est-à-dire son père, le seul Souza qui vit encore à Chivilcoy– n'habitent plus là-bas :

> El Rubio me mira. Por favor, documentos, dice el otro, el que maneja y ahora, porque me apoyo en la ventanilla, puede verme. Lo único que falta, digo. Si usted no es de acá, dice el Rubio. Y quién dice eso, quién dice que no soy de acá. Usted no vive acá, nunca lo vimos, dice el Rubio, por favor, colabore. […] Un poco resignado y conmovido también por lo que acaba de decir el Rubio, busco el documento en la billetera. Se lo estiro al Rubio pero trato de verle la cara al otro, al que maneja y ahora parece que quiere evitar que lo descubra. El Rubio abre el documento y busca en las primeras páginas, busca mi nombre. El otro, alerta, presiente cuál es el nombre que va a escuchar. Porque me ha reconocido. El Rubio dice, entonces, lo esperado por el otro policía y por mí: Souza. Y después me mira a los ojos. Tiene más granos en el cachete derecho que en el otro. Souza, repite. Y qué sos de Ismael, pregunta, un poco más relajado tal vez por el nombre. Soy el hijo, digo (*L*, p. 86-87).

Ensuite, Federico rencontre son ami d'enfance Areco. Il l'aide à déplacer des plaques de tôle. Lors de cette action, Federico regarde son dos : « Yo lo miro, como un extraño, llevando unas chapas oxidadas : le miro la espalda, que es un puerto oscuro donde unos parten y otros vuelven irreconocibles ; yo soy el que vuelve, irreconocible. Es así » (*L*, p. 196). Vers la fin du roman, juste avant le départ, Federico raconte à Bicho qu'il a croisé Areco : « ¿Y él te reconoció?, me pregunta el Viejo. Creo que no, digo » (*L*, p. 271). Finalement c'est lui-même qui, après s'être perçu comme méconnaissable, s'assume comme étranger. Il est dans le bus avec Bicho : « Y, bien atrás, nosotros : el Viejo con la caja de zapatos, y yo, difuso como buen extranjero » (*L*, p. 268). Cette perception de soi comme méconnaissable et étranger commence à tisser le lien avec l'espace et le corps qui justifient le choix de la structure de notre étude. Ronsino définit la condition d'étranger à travers le personnage d'Hélène Bergson : « Ser extranjero es estar lejos del propio deseo » (*L*, p. 237), avoue Hélène à Federico quand elle lui explique pourquoi elle a quitté Paris pour s'installer à Buenos Aires. L'étrangéité n'est pas une question de lieu mais de corps, on n'est pas étranger dès qu'on est proche du désir, c'est-à-dire, dès que la reconnaissance de soi ne repose pas dans le regard des autres mais dans le regard qu'on porte sur son corps.

Ce retour et ce revenant nous donnent la possibilité de décliner nos questionnements quant à la phrase et l'écriture de l'accent que nous avons postulés

comme caractéristiques de la poétique bâtie par Ronsino pour entrer dans la littérature.

Si au niveau de l'histoire, nous pouvons compléter et élargir l'univers Chivilcoy, au niveau du style nous pouvons étudier ce qui s'est passé dans la langue de cet écrivain qui a travaillé pendant dix ans pour en finir avec le village natal.

3.2.2 L'univers Chivilcoy revisité : de « Te vomitaré de mi boca » à **Lumbre**

Lumbre s'inscrit évidemment dans l'univers créé depuis les contes et reprend des éléments tant du premier recueil que des autres romans. Même si nous pouvons tisser des liens d'intertextualité avec la quasi totalité du recueil, le rapport entre ce roman et le récit « Te vomitaré de mi boca » est particulier. Nous avons proposé que le récit « Te vomitaré de mo boca » pourrait être une première tentative d'écriture de *Lumbre* (*cf.* note en bas de page numéro 171). Nombre d'éléments soutiennent cette idée.

Les deux textes sont organisés à partir d'un aller-retour entre le présent et le passé. Pourtant, la différence de genre (un conte et un roman) détermine des différences dans la mise en place de ce recours. La structure du conte cible une grande analepse encadrée par des fragments. Le premier concerne la dernière fois que Juan Rivera a été vu dans le quartier, lors du « *costillal* » ; le deuxième commence avec l'organisation de la cérémonie de la communion de Nano. La répétition de l'*incipit* clôture l'analepse car elle fait passer le récit au-dessus de lui-même, se boucler sur lui-même, puis continuer.

En revanche, *Lumbre* est organisé avec le système d'aller-retour permanent déjà évoqué par les déictiques mais également par le déplacement du sens des mots. Dans l'exemple qui suit, Federico prend le bus pour aller au cimetière visiter la tombe de sa mère :

> Solo puedo atrapar, por la velocidad del colectivo, una parte de la inscripción, en forma de semicírculo:
> *Mun pal ad C rmen de Areco*, dice.
>
> Areco tampoco sabía llorar. Vivía atrás del eucalipto de la avenida José León Suárez. En un rancho de barro que tenía incrustado, en un lateral, una publicidad de vinos Marañón (*L*, p. 58).

Le mot « Areco » sur le panneau ramène le souvenir de cet ami d'enfance appelé également Areco. Un glissement dans le sens du mot permet de faire entrer le passé dans la narration du présent. Plus loin, le mot « agua » connecte la remémoration avec la narration du présent :

> Desde el puente, bomberos, ambulancias, policías trabajaban para sacar del agua el cuerpo de un ciclista. Era febrero de 1969.

> Agua, dice Sebastián Prado. Dice que tiene la boca reseca. Y después mira los papeles.
>
> (*L*, p. 143-144)

Un dernier exemple où le glissement du sens des mots permet de passer d'une histoire à l'autre, toujours dans le souvenir :

> Seguramente, Mangusi desaparecería primero y después, un poco después, la madeja de historias. Los mitos.
>
> Algo de mito hay, también, en el relato de la muerte de Carlos Ortiz. (*L*, p. 99)

À travers le mot « mito », nous passons de l'histoire du surveillant Mangusi à l'histoire de la mort du poète Carlos Ortiz. En reprenant les définitions de *cuento* et de *novela* données par García Márquez, nous voyons bien ici que le conte cible le passé avec une grand analepse, alors que le roman lance des pistes temporelles comme si on chassait des lapins.

Tant le conte que ce roman ont un seul narrateur : Nano et Federico. Nano a perdu son père, Federico a perdu sa mère. Il y a un personnage bohème très important pour chaque narrateur : Juan Rivera et Pajarito Lernú. Pour les deux narrateurs, ce personnage bohème est lié à la littérature et laisse avant de partir un cahier à lire. Les deux personnages bohèmes offrent aux narrateurs une potentialité de lecture.

Ce noyau commun se déploie dans *Lumbre*. Alors que dans le conte Nano lit un cahier à la fin du texte où il trouve une photographie et l'explication du plan de ce qu'il vient de vivre, dans *Lumbre* il y a quatre scènes de lecture. Federico ne trouve une photographie que lors du voyage de retour à Buenos Aires et c'est lui aussi qui ourdit un plan à la fin du roman pour placer les cendres de Pajarito. Cette différence est radicale et elle entraîne des conséquences sur le type de personnage : Nano est victime du plan et il est un initié ; Federico est l'auteur du plan et il est un revenant.

Un dernier élément renforce le lien entre ces deux textes ; il s'agit du mot « lumbre ». Ce mot a une présence forte grâce au groupe consonantique *mbr*. C'est le titre du roman, nous le trouvons au moment de l'apparition de Vardemann :

> Entonces hay algo que se enciende en los ojos del tipo, algo viejo, como una fogata que hacía rato no prendía. Y en esa lumbre opaca, en esa llamita que corcovea está la mejor forma que tiene el Flaco Vardemann, así lo creo, de celebrar nuestro reencuentro (*L*, p. 232, nous soulignons).

Ce groupe consonantique fort attire l'attention et fait repérer le mot dans la phrase car le titre du roman, qui fonctionne comme un protocole de lecture, le signale. Le titre indique qu'ici est en train de se passer quelque chose d'important dans le roman. Ce mot apparaît également dans « Te vomitaré de mi boca » :

> Fue a fines de febrero. De ese febrero en que llegó el tipo extraño. También hacía calor. Todo el barrio sentado en las veredas. Eran más de las doce de la noche. El cielo, detrás de los silos de Suárez, se rajaba. Eso nos daba un consuelo, al menos, de estar esperando algo concreto. La lluvia nos devolvería el alma. Desde la casa de Leo (que está a cuatro casas de la mía, y es, la casa de Leo, además de la más humilde, la más cercana a lo de la Cholita) veíamos la luz macabra, una lumbre saliendo de aquel pasillo (*V*, p. 11).

On est à la fin du mois de février dans le conte et au début du mois de mars dans le roman. C'est presque le même moment de l'année. Ces deux moments sont séparés de dix-neuf ans diégétiques, entre 1983 et 2002. Presque vingt ans dans la diégèse et la moitié, dix ans, dans le temps réel, entre la publication des contes en 2003, et celle du roman en 2013.

Cette lumière macabre associée à un endroit interdit, « lo de la Cholita », et à un « type », Juan Rivera, devient le feu opaque qui connecte Vardemann avec Federico Souza. Vardeman n'est pas un personnage bohème mais il a tout de même

une densité historique incontournable dans cet univers diégétique. Il est celui qui a payé pour un crime non commis. La victime de la trahison d'un ami et, aussi, un revenant. Vardemann revient de la prison, pour reprendre le métier de son père, le salon de coiffure. Ce départ indésiré l'empêche de traverser l'expérience du départ et le laisse attaché à Chivilcoy. En rentrant, il se lie à nouveau avec le village, il n'est pas un étranger mais une ombre : « La camioneta se detiene en la esquina. Tiene la carrocería torcida. Y buena parte del chásis comido por el óxido. Adentro hay una sombra que se llama Vicente Vardemann » (*L*, p. 232). Cette *lumbre* du début vient de l'endroit où se joue un désir indésiré : Nano ne veut pas « ir a lo de la Cholita » mais il y a également quelque chose qui l'attire. Entre le désiré et l'indésiré se met en place le glissement du sens de ce mot[222].

Un dernier point avant d'avancer sur les intertextualités provenant des autres contes. Les dates ont un rôle de connexion entre la diégèse et l'histoire argentine, comme nous avons tâché de le montrer. Ces trois jours du début du mois de mars, qui semblent faire écho au premier conte, ont d'autres fonctions.

Tout d'abord, signalons que l'univers diégétique ne dépasse jamais, jusqu'à présent, l'année de la première publication : *Te vomitaré de mi boca* sort en 2003 et toutes les fictions se passent avant cette date. Comme si cette date était un moment axial de l'écrivain qui devient un seuil pour la diégèse. Ce seuil personnel est un seuil historique : « Pie sucio », « Febrero », *La descomposición* et *Lumbre* circonscrivent la fin du siècle – et du millénaire.

Le travail de l'écrivain se fait dans la première décennie du XXIe siècle, entre 2003 et 2013, tels sont les deux extrêmes de la période comprise par notre corpus. Cette période inclut un moment clé de l'histoire argentine, et des autres pays de l'Amérique latine, qui est le *Bicentenario.* Les célébrations et les remémorations du

---

[222] Le mot « lumbre » et ses dérivés rappellent l'*incipit* de *El señor presidente* de Miguel Angel Asturias. Même si nous n'allons pas travailler sur ce livre, nous en faisons référence, car il réunit le mot et la répétition, figure centrale de notre analyse :

> ¡Alumbra, lumbre de alumbre, Luzbel de piedralumbre! Como zumbido de oídos persistía el rumor de las campanas a la oración, maldoblestar de la luz en la sombra, de la sombra en la luz. ¡Alumbra, lumbre de alumbre, Luzbel de piedralumbre, sobre la podredumbre! ¡Alumbra, lumbre de alumbre, sobre la podredumbre, Luzbel de piedralumbre! ¡Alumbra, alumbra, lumbre de alumbre..., alumbre..., alumbra..., alumbra, lumbre de alumbre..., alumbre..., alumbra..., alumbra, lumbre de alumbre..., alumbra, alumbre...! (*cf.* Asturias, Miguel Angel, *El señor presidente*, Madrid, Barcelona, Paris: ALLCA XX, 2000, p. 7).

Bicentenaire ont rappelé à l'imaginaire populaire les événements de Mai 1810 mais aussi du Centenaire. À travers le Centenaire, les choix des dates prennent sens. C'est durant la nuit du 2 au 3 mars 1910 que le poète Carlos Ortiz a été assassiné à Chivilcoy. Ce poète moderniste était ami de Rubén Darío et de Leopoldo Lugones, intellectuel central lors des célébrations du Centenaire et de l'instauration du *Martín Fierro* au centre du canon littéraire nationale.

Le choix de ces dates permet à Ronsino de travailler avec l'intertextualité de *Sangre nuestra* et de *La sombra del pasado*, de faire assister Federico à l'acte d'hommage de Carlos Ortiz, d'intégrer Tankel et Denis aux personnages et d'ouvrir par là l'univers de références avec lequel il travaillait jusqu'alors. Ces références seront mêlées à la fiction à tel point qu'il fera de Pajarito Lernú un comédien lors du tournage de *La sombra del pasado*. Mais l'année 2002 ouvre également la possibilité de travailler avec des épisodes historiques argentins. Il s'agit du mois de décembre 2001, qui aboutissent à la démission du président de la République Fernando De La Rúa. Cette violence apparaît à travers deux points de vue : celui de Federico, qui regarde ce qui se passe à la télévision et l'écoute également à la radio, « para tener varias versiones de lo que ocurría, ahí nomás, a pocas cuadras » (*L*, p. 245) ; celui d'Hélène qui est sortie prendre des photographies pour le journal où elle travaille. Télévision, radio, photographies, et le récit d'Hélène à travers le discours du narrateur Federico Souza : il n'y a pas un récit de première main de ce qui s'est passé le 19 et le 20 décembre 2001[223]. C'est la raison pour laquelle nous allons étudier l'apparition de ces épisodes comme une partie de notre réflexion sur l'audiovisuel. N'oublions pas que dans l'ordre diégétique les derniers jours de décembre ont été présents tout au long du corpus : « Pie sucio », « Febrero » et

[223] Suite à une très longue période de récession économique et à une crise de la répresentation institutionnelle, lors du mois de décembre 2001 surviennent en Argentine des journées de manifestations publiques et des saccages dans les magasins et les grandes surfaces. Les forces de l'ordre interviennent violemment. S'installe un climat de bouleversement social et de violences dans les villes, surtout à Buenos Aires et sa banlieue. Des manifestations publiques qui demandent la démission du président de la République par le slogan « Que se vayan todos » se succèdent. Lors de la journée du 19 décembre, les manifestants ne quittent pas les rues ni la Place de Mai bien que la répression policière ait été très violente et que l'état de siège ait été déclaré. Le 20 décembre, Fernando De La Rúa démissionne. Cette action répressive a fait un total de 36 morts et des centaines de blessés. Cet évènement a constitué l'action répressive la plus violente de la part de l'État depuis le retour de la démocratie en 1982. Les évènements qui ont eu lieu depuis l'arrivée de Mauricio Macri à la Présidence ont installé un discours social qui les relie avec ceux de 2001.

deux chapitres de *Glaxo*, celui narré par Bicho et celui narré par Folcada qui finit, le 22 décembre 1959, avec la naissance de Federico Souza.

3.2.3 L'intertextualité avec le reste du corpus : un projet cubiste

À côté du fort lien entre *Lumbre* et « Te vomitaré de mi boca », ce roman reprend des éléments de tout le corpus. Le nouveau point de vue montre des aspects invisibles auparavant.

Le personnage de Bicho Souza, peut-être celui qui participe le plus dans l'univers de Chivilcoy, revient et c'est le seul à posséder un autre nom, Viejo, avec un *v* majuscule, comme s'il s'agissait effectivement d'un prénom. Si *La descomposición* et *Glaxo* revenaient sur la génération précédente à celle constituée par Martín Leguizamón et Emilia García –à laquelle nous ne pouvons pas intégrer Nano, né en 1970– *Lumbre* met en scène à nouveau cette génération née à la fin des années 1950 et au début des années 1960. Et c'est le regard de cette génération porté sur l'ensemble de l'univers que nous allons lire dans ce roman. La suite des générations ferme le cercle et le cycle, geste condensé dans la manière de nommer Bicho. *Viejo*, la génération passée. Ce qui renouvelle la perspective cubiste déjà envisagée dans notre analyse.

Ces traits cubistes se renforcent du fait qu'à travers le regard et la narration de Federico nous pouvons revenir sur des scènes, regarder autrement les autres narrateurs de cet univers et compléter l'information des histoires.

Dans la première partie, « La llegada », Federico fait référence au visionnage d'un documentaire à la télévision :

> Hace tiempo, en el cable, vi fragmentos de un documental. Y lo que vi me desenterró–como un hueso incrustado en la tierra–una percepción, latente, amasada por los años pero nunca dicha hasta el momento. Durante los días siguientes esperé descubrir la repetición de las imágenes. Quería saber la totalidad del relato. Había algo, ahí, en el tono y el paisaje, que me interpelaba. Pero no tuve suerte. Desde entonces cada vez que miro la televisión espero encontrarme, otra vez, con esa historia. Nunca pude saber el nombre del documental. Se supone que era a finales de la década del noventa. Porque se hablaba de una guerra civil, Croacia por ejemplo. Por lo tanto, estaba ante un puñado de imágenes que mostraban a un hombre, el entrevistado, y una cámara que lo seguía en una recorrida en auto por su ciudad natal. El hombre viajaba en el asiento trasero, junto a la ventanilla. La noche profundizaba la deformación del paisaje: brotaban edificios en ruinas, tal vez por la guerra de la que hablaban. También podía ser Rusia, alguna parte desmembrada de la vieja Unión Soviética. De a ratos trataba de adivinar

> el nombre y la actividad del tipo (¿un sobreviviente?). Y el lugar. Por momentos pensaba en alguna ciudad de Rusia. Entonces el auto se detuvo en una esquina. La cámara mostraba al hombre intentando encender un cigarrillo. Trató dos veces. Ahuecaba la mano para impedir que el viento le apagara el fuego. Pero no podía. Recién en el tercer intento lo logró. Y antes de que el auto arrancara de nuevo, apenas, de fondo, apareció la silueta de una vaca, pastando, entre las ruinas de un edificio. Entonces el hombre, en movimiento, con el recuerdo de la vaca en los ojos, largando una bocanada de humo, dijo algo que yo leí en letras blancas y a la velocidad que pasan los subtítulos; y que, a pesar de la fugacidad, se me grabó con la contundencia del fuego: Cada pedazo de pared de esta ciudad lleva, como una piel, las huellas de mi historia (*L*, p. 15-16).

Cette scène de visionnage sera reprise quatre fois au long du roman. Martín Leguizamón, dans « Pie sucio », regardait un documentaire similaire :

> El sonido ahogado del televisor vuelve a aparecer. Pienso que siempre estuvo. Entonces busco el control remoto. Está detrás de la foto que nos sacamos en Mendoza. Vuelvo a arrastrarme por la cama. Una vez que lo tengo, me acomodo bien, y hago zapping. Paso dos o tres canales, hasta que la imagen se estanca. El control parece quedarse sin pilas. El canal, es un canal de documentales. Hay un viejo canoso y despeinado, hablando en inglés o francés, no se sabe. El viejo canoso y despeinado, mira de costado a la cámara. Fuma. La filmación parece de la década del setenta. De vez en cuando, mira por la ventana, que está detrás suyo, que recorta su figura, y que muestra, a su vez, las ramas peladas de unos árboles. Encima de la voz del viejo canoso y despeinado, hay otra voz: una voz en español, neutra, que habla del destino trágico del hombre moderno. Entonces descubro que la voz en español, neutra, que simula ser la voz del viejo canoso y despeinado, se parece a la voz (o al recuerdo de la voz) de Federico Souza. Y dejo de mirar (*V*, p. 50).

Dans ce dernier exemple, nous trouvons à quatre reprises le syntagme « viejo canoso y despeinado », et sept fois le mot « voz », dont deux appartiennent au syntagme « voz en español, neutra » : la voix de Federico fait le doublage en espagnol et parle du destin tragique de l'homme moderne. Cette insistance sur les mêmes mots attire l'attention sur ces termes et ouvre un espace littéraire bâti par l'irradiation des évocations.

La scène de *Lumbre* est presque deux fois plus longue que celle de « Pie sucio » sans abonder en répétitions, figure présente dans d'autres zones du roman. Alors que dans le deuxième exemple l'homme « fuma », dans le premier il semblerait que le verbe « fumar » se dissout dans les cinq phrases courtes qui décrivent les tentatives pour allumer la cigarette. Le traitement différent de la phrase dilue la répétition et le paragraphe avance sans insistance. La réapparition

d'une scène avec un autre point de vue permet de voir le travail de Ronsino qui a ouvragé les évocations générées par la répétition pour les transformer en syntaxe, pour dépasser la répétition en tant que réapparition d'éléments et décortiquer ce matériel. La répétition des mots se déplace vers la répétition de la scène. C'est le changement de narrateur qui permet de travailler le matériel : c'est encore le revenant qui est capable de se débrouiller avec son souvenir car il ne retrouve pas l'émission télévisée.

Les deux fragments se concluent avec une phrase consécutive – « Entonces… » – qui clôture la scène : dans le cas de Martín, il abandonne la télévision au moment où il reconnaît la voix de Federico ; dans le cas de Federico, il continue à lire les sous-titres. Dix ans de travail littéraire ont fait circuler la narration entre les deux participants, à l'ennui de Martín s'oppose la persistance de Federico, qui finit par apprendre par cœur la phrase. Répétition, mémoire et lecture délimitent un espace entre les deux narrateurs où Ronsino prend position pour continuer à écrire.

Entre Martín, Federico et Emilia García existe un triangle amoureux, comme nous l'avons déjà commenté (*cf.* 1.2.2). Plus avant, la tension entre les deux personnages revient dans le roman car Federico, en regardant la télévision locale, découvre un entretien à Martín fait par Sebastián Prado :

> En cambio al invitado lo reconozco enseguida. Por el nombre y los rasgos de la cara. Es el hermano de Jorge Leguizamón, Martín: arquitecto, casado con Emilia García. Gordo, desprolijo, con la mirada inquieta y una voz frágil, habla de la paralización de las obras de la autopista. Es el secretario de Obras Públicas de la Municipalidad. […] Me aburre escuchar a Martín Leguizamón. Hay un gesto, un modo de poner la cara cuando escucha, que me recuerda esa cara de resignación que mostró detrás de la puerta entreabierta (*L*, p. 90-91).

C'est Martín qui est à la télévision maintenant, et c'est Federico qui l'entend mais aussi le voit. Ici le lecteur peut compléter l'histoire de ce triangle commencée dans le recueil et qui explique la violence sexuelle de Martín à la fin de « Pie sucio ». Federico se souvient d'une fête. Il est allé au village pour assister à cette fête car il habitait déjà à Buenos Aires et c'est là qu'il a appris qu'Emilia était en couple avec Martín. Rappelons qu'avant de quitter Chivilcoy, Federico propose à Emilia de partir avec lui et qu'elle refuse :

> Ella parecía otra mujer. Empezó a besarme el pecho. Me sacó la camisa. Era sutil. Pero, a la vez, fue dibujando una fantasía que, con el correr de los besos, se disolvía para enhebrarse como un hecho. Ahí estaba ahora: la boca de Emilia García lamiéndome ente las piernas. Fue en ese momento cuando Martín Leguizamón se asomó por la puerta entreabierta y se quedó, mirándonos, en silencio, un rato largo. La vida está llena de momento inútiles. Eso creo. Pero hay otros en donde toda la vida pesa. Algo de ese instante vital, creo, perdura en el Gordo Leguizamón y en mí (*L*, p. 92-93).

Ce roman est le troisième angle d'un triangle qui repose sur « Pie sucio » et « Febrero ». Le retour de Federico clôt cette forme avec sa narration. Une narration qui, appuyée sur trois narrateurs, dessine un espace littéraire géométrique, comme le sont les figures à travers lesquelles le cubisme cherche à représenter la perception du réel[224].

À côté des autres personnages de l'univers Chivilcoy, il y en a deux sur lesquels nous voulons nous arrêter. Il s'agît d'Abelardo Kieffer et de Vicente Vardemann. Nous avons déjà avancé quelques idées sur le dernier. Lors d'une présentation récente, Ronsino affirmait que, pour lui, se retrouver avec ses personnages et les narrer depuis un autre point de vue avait représenté un travail littéraire extrêmement intéressant, car il supposait de revenir sur quelqu'un qui avait été traversé par une tragédie. Ces deux personnages présentent l'occasion d'approfondir cette perspective cubiste car l'information que Federico maîtrise sur eux n'est pas toujours complète, comme nous le verrons par la suite.

Le premier à être mentionné sera Vardemann, même si sa réapparition concrète dans cette diégèse se fait plus tard, comme nous l'avons vu. Cette mentionne récupère intertextuellement tant le récit de Miguelito Barrios que celui de Vardemann du roman *Glaxo* :

> El día que Vardemann volvió de la cárcel tuve la primera pesadilla. Lo vi caminar, bordeando las vías, con la cabeza rapada. Yo jugaba con unos soldados de plomo en la esquina del As de Espada. Pensé en un vendedor de ropa, de los que llegaban de Buenos Aires y vendían casa por casa. Cuando pasó a mi lado, el Flaco Vardemann preguntó si yo era el hijo de Bicho Souza. Le dije que sí. Y se sentó en el suelo, recostado contra el tronco de uno de los árboles. Miraba el edificio cerrado del As de Espada. Me miraba jugar, en silencio. Estuvo un rato así, como estudiando el paisaje. Entonces sacó unos caramelos del bolsillo y me los regaló. Tenía olor a perfume. Me pasó la mano por la cabeza después de darme los caramelos. Estás grande, dijo. Y siguió

[224] Sans avancer ici sur la notion d'espace littéraire, nous anticipons les développements de la deuxième partie de cette étude.

> caminando hasta la peluquería. Antes de entrar el padre lo abrazó con suavidad, como se abrazan las cosas frágiles. Y enseguida cerraron la puerta. Esa noche soñé que se inundaba la laguna del Tigre (*L*, p. 59).

Ce fragment signale le discours de Miguelito, qui décrit l'arrivée de Vardemann « con la cabeza rapada y la piel rancia » (*G*, p. 59) mais aussi le chapitre narré par Vardemann, où les rêves jouent un rôle central. Tant les rêves de Vardemann que ceux de Federico portent sur des isotopies fortes du travail de Ronsino : les trains et les eaux. À son retour dans *Glaxo*, Vardemann décrit Federico qui joue avec un faux fusil, « jugando a la guerra, enfrentando, por fin, a esos fantasmas del cañaveral, interminables » (*G*, p. 29). Federico le décrit ici au moment de son arrivée, quand lui-même est en train de jouer avec des petits soldats de plomb. Dans les deux cas, le jeu de la guerre intervient entre Vardemann et Federico. Et cela est possible également grâce à l'âge de Federico qui garantit un dernier aspect. Dans l'exemple tiré de *Lumbre* un Federico adulte se souvient d'une scène vécue en 1966, quand il avait sept ans. À ce moment-là, il était trop petit pour connaître et comprendre la situation de Vardemann. La focalisation dans ses souvenirs d'enfance filtre l'arrivée de Vardemann d'une distance proche de l'*ostranenie* qui, au lieu de cacher la situation de ce personnage, augmente sa tragédie. Le lecteur de *Glaxo* replace cet événement dans la chronologie du roman précédent et voit Federico adulte construire lentement les couches de souvenir.

Plus tard, ce sera le tour d'Abelardo Kieffer. Bicho Souza et Josefina Argüello attendent Federico pour un dîner. Il arrive en retard. Un des invités, Sebastián Prado qui est venu proposer à Federico l'entretien télévisé est déjà parti, Federico prend sa place et se retrouve de manière inattendue avec Abelardo :

> Entonces Josefina Argüello me abraza y siento, en ese abrazo, el lento sudor femenino que crece desde las axilas, impregnado en la tela del vestido holgado con flores estampadas. Tanto tiempo, dice. Josefina Argüello me quiere como a un hijo. Caminamos, juntos, pisando el pasto hacia el nogal. Hundido en un sillón de mimbre, de frente al hombre que aún no sé quién es, el Viejo dice: Hijo, tardaste, ya me estaba preocupando. Y qué hora es, digo. Cerca de las diez, aclara Josefina. En la mesa hay cajas de pizza y botellas de vino. El hombre sigue de espaldas, quieto. ¿Te acordás de Abelardo?, pregunta el Viejo. Y el hombre, por fin, rompe la quietud, como si fuera una masa de hielo que se resquebraja cuando es nombrada. Apenas gira la cabeza, buscándome. La cara de Abelardo Kieffer –cubierta por una barba tupida y roja, cenagosa, pienso en esa palabra– me golpea los ojos. Hola, balbuceo y le estiro la mano. El hombre apenas aprieta los labios y me estrecha una mano blanda, que se deshace como un pescado. Y mientras nos damos la mano,

> sostenemos, un rato, la mirada. Hasta que Abelardo Kieffer la desvía, la proyecta contra una zona imprecisa de la mesa. Y yo me veo en la necesidad de decir algo, y digo algo, sin dejar de pensar en la palabra cenagosa: Tantos años (*L*, p. 75-76).

Cette manière de nommer les personnages avec leur prénom et leur nom est propre au discours d'Abelardo, comme nous l'avons signalé lors de l'analyse de *La descomposición*. L'apparition différée de Kieffer a un air cinématographique, comme s'il était une star dont la présence se fait désirer. Un suspens qui installe une ambiance car le lecteur de Ronsino soupçonne que cet homme est bien Abelardo Kieffer. Encore une fois, comme dans *La descomposición*, Kieffer et Bicho partagent un repas et ce changement n'est pas anodin. Avant ils préparaient un *asado*, maintenant ils achètent une pizza. Comme une sorte de dégradation représentée par le repas car l'*asado* fait partie des traditions culturelles caractéristiques de l'Argentine et surtout de la campagne *pampeana*, alors que la pizza achetée est devenue une tradition plutôt moderne, une habitude (*cf.* la note numéro 140 sur l'*asado*). Avant d'arriver à ce dîner, Federico est allé visiter la tombe de sa mère pour se rendre compte que son père lui avait menti. La tombe n'existe plus, et les visites que Bicho assurait faire sont donc fictives. Lors de la visite au cimetière, il se fait voler le vélo de Bicho. Pour cacher cela, face à la question sur le vélo, Federico invente une réponse. Une fois qu'ils sont installés, entre Federico et Abelardo commence une concurrence sur la mémoire. Ils ne sont pas d'accord en ce qui concerne la dernière fois qu'ils se sont croisés. Abelardo affirme avec insistance que c'était lors de sa fête de mariage en 1978 alors que Federico se souvient clairement de la présence de Kieffer lors du déménagement de la boucherie de Souza en 1985. Bicho prend le parti de Kieffer et assure qu'il n'était pas présent lors du déménagement. Kieffer en profite pour se sentir vainqueur. L'ambiance est agréable mais entre Kieffer et Federico s'est tissée une tension concurrentielle et plus tard la condition de revenant joue contre Federico :

> Y mientras muerdo una porción el Viejo me pregunta por la bicicleta. ¿Entraste la bicicleta?, dice. Por eso pienso en su mentira: el nicho de mamá abandonado, ocupado por las palomas. Si él mintió con mamá, yo ahora puedo mentirle con la bicicleta. Me da tristeza pensar en esa comparación. Pero le digo que la dejé en la bicicletería del centro para hacerle un service. Cuánto hace, lo interrogo, que no le hacías un mantenimiento. El Viejo queda sorprendido. Me dice dónde la dejé, en qué bicicletería. Yo improviso, digo, como sacándome de encima el asunto, en la del centro. Cuál la del centro, insiste. La que está atrás de la iglesia, esa que nombraste hoy. ¿La de Prado? Creo que sí. Se ríen los tres. Qué pasa, pregunto. Recién se fue Sebastián

> Prado, dice el Viejo y señala el lugar del cuarto comensal. Tiene muchas ganas de verte. Y dice que no te comprometas para el domingo a la noche porque quiere hacerte una entrevista en la tele. Qué tele, digo. Tiene un programa muy lindo, dice Josefina, entrevista mucha gente del pueblo, se mira mucho. Dice que te espera el domingo, en el canal. ¿Viste las cajas?, pregunta el Viejo. Fuimos con Abelardo a buscar las cajas a la pieza de Pajarito. Recién después de un silencio profundo, Kieffer, paladeando el triunfo en esa discusión por el recuerdo de la mudanza, me pregunta si sabía que la bicicletería de Prado hace años que cerró (*L*, p. 79).

Entre le vélo et la tombe d'Angela se tisse un lien poétique car la réclamation de la maintenance concerne davantage la tombe que le vélo. Une sorte d'hypallage réunit ces éléments. La confrontation entre les générations prend la mémoire comme champ de bataille. Même si le souvenir est clair et net dans la mémoire de Federico, les anciens gagnent d'une manière paradoxale dans cet exemple : on n'est pas sûr en ce qui concerne la dernière fois qu'Abelardo et Federio se sont vus, pourtant il est certain que le local de Prado est fermé et cela, Federico ne peut pas le savoir car il n'habite plus le village.

Cette nouvelle couche de narration qui s'imprime sur l'univers de Chivilcoy recouvre les histoires de ces anciens narrateurs et les laisse germer à l'intérieur du récit. Le lecteur qui connaît *La descomposición* et *Glaxo* est en mesure d'accéder à cette densité incluse dans le discours de Federico, et que lui-même ne connaît pas. Ceci montre la manière incomplète dont les générations postérieures récupèrent le passé. Le lecteur appartient finalement à la génération d'Abelardo, Bicho et Josefina, comme nous le verrons dans les scènes qui suivent. Federico raconte les rumeurs autour des histoires de Vardemann et de Kieffer. Dans le cas du premier, l'histoire est « vraie », même si chez Federico persiste le doute. Il est dans le commissariat où il a dû se rendre pour la plainte autour du vol de la vache :

> La oficial Di Glielmo teclea y balbucea, a su vez, que soy guionista nacido el 22 de diciembre de 1959 en la ciudad de Chivilcoy. Hijo de Ángela Díaz de Souza y de Ismael Souza. La oficial Di Glielmo repasa en voz alta lo escrito y deja de teclear. Se impone un silencio breve. Oír la fecha de mi nacimiento me hace pensar, otra vez, en el mormón. El día que nací un mormón apareció fusilado en los cañaverales de la Glaxo. Y, aunque siga siendo un episodio confuso, enredado por los pastizales, por la mugre de la historia, el Viejo siempre contó que el Flaco Vardemann tuvo que pagar por eso. Desde que salió de la cárcel y me regaló los caramelos, bajo la sombra de los paraísos del As de Espada, siempre supe que ahí, en la peluquería, trabajaba un tipo que había matado a otro. Por qué, le pregunté entonces una vez al Viejo. Estábamos sentados en la vereda de la carnicería, viendo de qué modo el sol golpeaba, en frente, contra el vidrio de Vardemann, y lo deformaba. Vaya uno

> a saber, largó el Viejo, por esas vueltas que tiene la vida. Entonces la vida, según el Viejo, abría las puertas para que ese acto impensado brotara. El de matar a alguien (*L*, p. 123-124).

De même que le sens différé des mots conduit d'une histoire à l'autre, la date en tant que nom du temps –la date comme manière de nommer le temps et de le saisir par le langage, le temps calendrier dont parle Ricœur– dévie le récit vers l'histoire que Federico connaît : ce qui s'est passé le jour de sa naissance. De plus, l'intertextualité interne renvoie au chapitre de *Glaxo* narré par Folcada et où ces événements sont racontés, et le lecteur sait qui a tué ce mormon.

Dans le cas de Kieffer, Federico est au courant des commérages mais ne le connaît pas, car personne ne peut le connaître sauf Kieffer et le lecteur de *La descomposición*, ce qui s'est passé entre Silvia Ayala et Abelardo. Le lecteur connaît plus que le narrateur et cela ouvre un interstice, un espace où placer le discours de Kieffer. L'histoire de Federico semble anodine à côté de ce qui s'est vraiment passé et qui est connu par le lecteur : l'incertitude à l'égard de l'inceste entre Silvia et Juan Kieffer, sa mort accidentelle, son enterrement clandestin et le mensonge que Kieffer a fait publiquement connaître. Federico et Kieffer sont allés reconnaître le corps de Pajarito à la morgue :

> Mientras Kieffer recorre el cuerpo de Pajarito es difícil que Ruaro y yo no pensemos en eso que todo el pueblo dice, o decía hasta hace un tiempo, que Pajarito lo cagaba a Kieffer, se cogía a Silvia Ayala y por eso Silvia Ayala lo abandona una mañana de lluvia. Lo deja con ese hijo idiota que Kieffer, después, interna en la colonia Wagner (*L*, p. 167).

Le pari littéraire lancé ici ne se réduit pas à un changement de focalisation. Le défi est de narrer les narrateurs et de redoubler la suite des générations : la narration se déplace d'une génération à l'autre et certains choses restent inexprimées dans ce changement. Les générations suivantes ne les connaîtront pas et finalement l'oubli fera son travail.

Une remarque concernant le style est pertinente. Par rapport au rythme général du roman, les fragments qui incluent le discours de Bicho ralentissent ce rythme. Cela ne veut pas dire que Federico arrive à une accélération similaire à celle de Folcada, pourtant il semblerait qu'il s'adapte à la vitesse de Bicho. La persistance du tic de langage « por ejemplo » en est la preuve.

3.3 Histoire et littérature

Depuis le récit « Lasteralma » et le roman *La descomposición*, une réflexion qui gravite autour de deux centres occupe les conversations entre les personnages et les réflexions des narrateurs. D'un côté, la condition linguistique des êtres humains installée par « Lasteralma », de l'autre –et en conséquence de la première– le rapport entre histoire et fiction développé par Abelardo et Pajarito lors d'une conversation ténue dans la colonie Wagner. Nous allons les parcourir ici l'une à côté de l'autre en signalant qu'elles ont également un fort rapport avec les deux axes qui articulent la deuxième partie de cette thèse. Ici ces deux questions semblent se fusionner et s'intégrer au travail sur la phrase.

Entre le récit de fiction et le récit historique la langue est toujours au milieu. Dans *La descomposición*, nous trouvons à deux reprises une idée : le chemin est un texte dont nous participons tous (« El camino es un texto escrito entre todos » *D*, p. 104). Cette idée réapparaît ici trois fois au moment où Federico est en train de parcourir un chemin à vélo. Avant, c'était Abelardo qui réfléchissait, maintenant c'est au tour de Federico, les deux mènent ces réflexions lors des parcours aux alentours du village, où ils doivent traverser le chemin de terre :

> Sin ritmo no hay nada. No hay poesía. Ir, de este modo, por la huella. El aire de las huellas flamea tibio mientras pienso que ir por las huellas es repetir una historia (*L*, p. 233).

> Empiezo a sentir en ese ritmo necesario, una ausencia. Aferrado al manubrio, entregado a la oscuridad, mirando esa luz cada vez más cercana, pienso que falta algo. Una palabra, La aproximación a la saciedad. Una idea, finalmente, que se consuma en la boca. Ir, entonces, por la huella es repetir una historia de memoria. Eso es cierto. Lo digo en voz alta. En la oscuridad del campo. Quisiera escribirlo con un palo en la tierra seca. Pero no lo hago. Después de repetir la frase percibo un ruido innecesario. No hay ritmo. Hay ruido. El problema, siento, está en *historia*. Y la palabra *historia* se vuelve un problema porque al final, como una síntesis, queda resonando junto a la palabra *memoria*. Es así. Pedaleo. Digo entonces la palabra *memorial* para buscar una alternativa. Pero no encaja. Memorial suena a convento. A silencio falso (*L*, p. 233-234).

> Pedaleo. Ir, entonces, por la huella es repetir una historia de memoria. Hay un ruido, ahí. En el final de las palabras. Un ruido que evita el deslizamiento. Como sucede, por ejemplo, cuando se deja la tierra, oscura, poceada, y uno empieza a andar por el asfalto, con la suavidad y la armonía del asfalto. Aparecen luces. Precisiones. Una nube rosada montada sobre el centro. Y la conciencia, inevitable, de que se está en los bordes (*L*, p. 249).

« El camino es un texto hecho entre todos » devient « ir por las huellas es repetir una historia de memoria ». Les trois fragments sont disséminés sur une quinzaine de pages vers la fin du roman. Après ce parcours à travers les souvenirs, Federico reprend la réflexion sur la phrase et son rapport au rythme. La phrase fonctionne selon la temporalité qui lui convient. Au lieu de la syntaxe des phrases du premier conte où les éléments bougeaient et revenaient, il s'agit ici de savoir quel est le mot qui doit suivre, sans reprendre les précédents. Cette dimension poétique de la phrase dépasse la poésie et la littérature. Il n'est pas question de réussir un texte, mais la temporalité que la phrase exige pour pouvoir avancer. Cette temporalité est d'ordre poétique car ce qui intéresse est la rime qui relie « historia » et « memoria ». Voilà la position de l'écrivain dans la langue. La position de l'écrivain dans la langue nécessite un micro-travail d'extrême conscience sur le rapport qui existe entre deux mots, sur ce rapport qui existe dans le vide qui sépare les mots lors de son écriture mais qui n'existe pas dans le *continuum* phonétique. Car la rime qui permettrait de passer du mot « historia » au mot « memoria » de manière cadencée se révèle comme un empêchement. Les deux mots résonnent ensemble et cette fusion sonore empêche d'apprécier ce vide entre les mots qui laisse place à une pensée sur la syntaxe de la phrase[225].

Or, c'est la phonation qui semble imprimer au texte quelque chose qui est lié à la *gravitas* de l'Histoire. Au moment d'organiser la mise en scène de la mort de Carlos Ortiz, Federico doit interpréter le poète, ce qui provoque en lui un questionnement. Federico doit créer le personnage et Pajarito le conseille : « Vos

---

[225] Damián Tabarovsky formule directement cette question dans un article qui date de novembre 2014 et que nous citerons dans le chapitre 5. De toute manière, dans son article hebdomadaire dans le journal *Perfil* il revient sur cette idée en août 2018 en accordant à la phrase une valeur qui dépasse le littéraire ou qui, par là-même, place le littéraire au centre d'une possibilité, celle de renverser un ordre articulé par la syntaxe :

> Pienso la literatura como una forma de clandestinidad –como la gran escena de Groucho Marx en la que viaja clandestino en un trasatlántico de lujo–, como un contrapoder frente a los lugares comunes, a la doxa, a la sintaxis mainstream, al discurso de los grandes medios de comunicación y de la política convencional. Una novela no se vuelve política porque menciona a Hitler o a Macri, sino que política es siempre la pregunta por la sintaxis. Son las preguntas que plantea Flaubert: ¿Cómo se escribe una frase? ¿Qué palabras usamos y cuáles descartamos? ¿Y cómo esas palabras forman una frase? ¿Y cómo una frase se liga con otra para hacer sentido? Esas decisiones de micropolítica de la lengua, de micropolítica literaria, son la clave de lectura para una mirada política de la novela. Lo demás no tiene mayor importancia. (*cf.* Tabarovsky, Damián, « Naufragios actuales », journal *Perfil*, 26 août 2018, [En ligne : http://www.perfil.com/noticias/columnistas/naufragios-actuales.phtml].

tenés que ser frágil, dijo entonces Pajarito, cuando supo de qué hablábamos. Tenés que componer una actitud de fragilidad en el mundo. Por ejemplo, en la voz » (*L*, p. 103). Mais cette voix que Federico adapte représente pour Renga Ravignani une moquerie de l'Histoire, de la solennité d'intonation que mérite cette question que nous exprimons ici avec la grande h. L'histoire en tant que discours constitué et transmis par la scolarisation. La voix sépare donc histoire et littérature et pour Ravignani, à ce moment-là, n'importe qui dit n'importe quoi : « Por qué no publicás un libro, le digo. Y ella dice que publicar un libro es cosa seria. Que ahora cualquier papanatas –usa esa palabra– publica libros. La cultura está muy degradada, dice la Renga. Incluso se confunde la historia » (*L*, p. 178-179)[226].

Le premier souvenir de Federico quant à Renga Ravignani concerne le sens des mots. Lors d'un cours d'histoire sur la *Campaña de Roca*, Federico questionne la notion de *desierto*. Ravignani justifie cette idée avec « la inmensidad de la Patagonia » (*L*, p. 44) et lui conseille de bien se renseigner avant de parler puisque Federico avoue n'avoir jamais été en Patagonie.

Ce seuil entre histoire et fiction est le point touché par Pajarito et par ce roman aussi. Lors de la présentation de son livre *Bajo el nombre de Kafka*, Pajarito parle de l'œuvre de Mauricio Birabent *El pueblo de Sarmiento. Chivilcoy desde sus orígenes hasta 1880.* Ce livre est peut-être l'intertexte plus fort du roman et retrace l'histoire de Chivilcoy en prenant la figure de Sarmiento et son rapport au village en tant que centre. Pajarito avoue que ce livre le fascine :

> ...Pajarito comenzó a leer un abultado pilón de hojas mecanografiadas. Dijo que en 1954 Mauricio Birabent había dado en la biblioteca popular un discurso en donde consolidó el relato de la fundación del pueblo. Dijo *consolidó* porque ese relato lo había fabricado el propio Birabent en 1938, cuando editó El pueblo de Sarmiento. Es decir, aclaró Pajarito, la maniobra de Birabent es que al recordar los sucesos de la noche del 21 de octubre de 1854, en realidad, está recordando un relato inventado por él mismo en 1938. Después de relacionar este hecho con un cuento de Borges y con un personaje

[226] Le nom de María Luisa Ravignani interpelle car c'est le même nom que celui de l'historien Emilio Ravignani (1886-1954), considéré comme l'un des fondateurs de la discipline historique en Argentine. Ravignani a été député pour le parti Unión Cívica Radical, d'opposition à Perón lors des deux premiers mandats présidentiels de celui-ci. Le sens du mot *historia* sont glissants. En anglais on pourrait le traduire par *history* ou par *story*. La traduction de ce mot dans une langue où le sens sont associés à des signifiants différents revèle la tension à l'intérieur du mot. À cette tension nous pouvons ajouter celle que nous avons exprimée par la majuscule: l'histoire construit entre tous et l'Histoire incontestable. En l'occurrence, le mot *desierto* appartient à l'Histoire argentine.

de Onetti, Pajarito levantó los ojos azules y resaltó: Ese libro de Birabent, el primero que narra la historia del pueblo, me desvela (*L*, p. 49-50).

Le glissement du sens des mots est au cœur de la discussion entre fiction et histoire. À deux reprises Pajarito est narrateur des évènements de l'histoire argentine racontée dans le roman. Le premier dans son cahier, le deuxième glosé par Federico. Borges y toujours présent.

Dans le cahier, Pajarito écrit –ou invente– un affrontement subi par Agustín J. Souza de la part de Sarmiento. Il cite la *Campaña en el Ejército Grande*, source réelle et peut-être la plus grande œuvre de Sarmiento. Lors de la visite de Federico au Musée historique de Chivilcoy, il est accueilli par le responsable, Luque. Ce fonctionnaire décide de lui montrer un trésor gardé dans le musée. Le trésor est un portrait d'Agustín Souza et son emplacement est borgésien : Federico doit rejoindre Luque au sous-sol : « Entonces da vuelta el retrato del hombre melancólico […] Mire lo que dice acá : 28 de diciembre de 1851. Palermo. Retrato de Don Agustín J. Souza. Juez de Paz. Partido de Chivilcoy. Viva la Federación. Mueran los Salvajes Unitarios » (*L*, p. 116)[227].

Plus tard, Federico se souvient du récit de Pajarito sur la bataille de La Verde où le colonel Francisco Borges, grand père de Jorge Luis, est mort[228]. Pajarito invente un personnage et organise sa narration autour de lui. Ce souvenir arrive au moment où il est train de passer par la rue Borges :

---

[227] À côté de cette scène qui rappelle « El aleph » il y a une autre référence : le bar où Bicho et Federico boivent du Fanta tout au long du roman s'appelle « el bar de Zunino », comme un des voisins qui voulaient démolir la maison de Carlos Argentino pour élargir le bar dans « El aleph ». Comme nous le voyons, l'empreinte de Borges se fait de plus en plus forte. Profitons de cette note pour ajouter que le 28 décembre 1851 s'est produit à Buenos Aires un fait divers remarquable. Un homme arrive à la *Casa de Moneda* avec une fausse lettre signée par Rosas où le *Restaurador* exige qu'on lui donne deux millons de *pesos*. L'homme réussit à les avoir et s'échappe. Rosas apprend cette nouvelle et lance une enquête secrète. L'homme découvert était un uruguayen qui travaillait au Consulat et avait pu falsifier la signature de Rosas car il l'avait vue plusieurs fois. On ne sait pas si cet évènement a fait partie des actions antifédérales. (*cf.* Balmaceda, Daniel, « El (veradadero) robo a la Casa de la Moneda fue en Buenos Aires y en 1851 », jounal *La Nación*, 3 mai 2018 [En ligne : https://www.lanacion.com.ar/2129907-el-verdadero-robo-a-la-casa-de-la-moneda-fue-en-buenos-aires-y-en-1851].

[228] Un des poèmes les plus célèbres de Borges est « Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges (1833-1874) » dédié à son grand-père. Jusqu'à présent les recherches que nous avons faites ne peuvent pas prouver la présence du nom d'Agustín J. Souza dans la *Campaña en el Ejército Grande*. Si cette intention se confirme, elle peut être considérée comme le geste le plus borgésien d'Hernán Ronsino (*cf.* Borges, Jorge Luis, *Obras Completas, Volumen II 1952-1972, Op. cit.*, 1989, p. 206) .

> La calle Borges –no dice coronel, dice Borges, a secas– es apenas una diagonal, de una cuadra, un tramo de los rieles que conducía a la Glaxo, y de allí, atravesando el cañaveral, al campo. […] Ese chapón oxidado, amurado en la pared de la casita del Gordo Montes, puede llegar a ser, acá, la única huella que registre la revolución fallida de 1874. Pero el chapón no dice coronel. Dice Borges. Y la ausencia de la palabra coronel me hace pensar en el azar, o en las confusiones burocráticas, o en quién será, finalmente, ese Borges homenajeado (*L*, p. 189).

La toponomye urbaine est un sujet qui met en rapport ce projet littéraire avec l'espace réel. Cette question sera abordée plus avant avec des exemples où le sens ne glisse pas. Ici, que le pendule du temps mélange les références.

Le nom de Borges est aussi ambigu que le nom de Souza, personnage historique et grand-père de Federico. Les Souza, dans cet univers, seraient les héritiers du rosisme. Federico revient sur la conversation partagée avec Luque dans le musée qui compare Birabent à Visiconte, les deux auteurs réels qui ont écrit l'histoire de Chivilcoy :

> En el libro de Visiconte se nombra muchas veces a Agustín J. Souza, el último juez de paz rosista. En cambio, no aparece nunca mencionado en el libro de Birabent. Siempre me impresionó la desparición de la influencia de Agustín J. Souza luego de Caseros. Los que empiezan a sonar, decía Luque, de un modo insistente serán los que luego queden cristalizados en el monumento como los fundadores del pueblo, es decir, Coria, Villarino, Soárez. Birabent considera, a partir de entonces, que el pueblo se ha liberado de la tiranía y está preparado para encontrar al líder bueno que lo conducirá por la senda del progreso : Sarmiento. Visiconte, en cambio, discute esa interpretación y resalta la huella federal que está en los orígenes, la marca rosista. Yo agregaría, decía Luque, para hacer más complejo todo, la huella mapuche (*L*, p. 117).

Empreinte dont Federico serait l'héritier en tant que Souza. Cette voix passée sous silence gagne l'espace de ce roman. Et l'obsession de Pajarito pour le livre de Birabent à côté de ses multiples évocations de Sarmiento le confrontent avec Federico. Le travail avec l'histoire et la non-fiction est un des piliers de ce projet.

Il y a une reformulation des deux lignages de sorte que les armes et les lettres de Jorge Luis Borges se déclinent en deux visions du gouvernement du pays qui

oppose Borges et Sarmiento d'un côté et Rosas et Souza de l'autre, avec tous les doubles sens possibles chiffrés dans les noms[229].

3.4 L'audiovisuel : télévision, cinéma et photographie

Pajarito Lernú, dans « El sueño argentino », décrète que le rêve d'un argentin est de se voir à la télévision marquer un but lors de la finale d'une Coupe du Monde de football. Depuis cette première formulation de la valeur de l'image et des médias jusqu'au travail mené dans *Lumbre*, il y a une grande élaboration du rapport entre le texte et l'image. Dans cette sous-partie nous nous occuperons de certaines références intertextuelles concernant l'audiovisuel et de la présence dans la diégèse d'un travail sur l'audiovisuel. Cet audiovisuel que nous mentionnons de manière générale se décline en télévision, cinéma et photographie.

3.4.1 Cinéma et télévision

À la manière de Bicho Souza, Federico narre des scènes des films car il les voit. Nous avons mentionné les quatre films cités dans ce roman. Les deux premiers sont regardés à la télévision, *I sotto ignoti* et *Simplemente sangre*. Cela pose un paradoxe : le cinéma entre dans la télévision et devient une partie de la programmation. Cela est une trace historique, même si en Argentine la diffusion des films faisait partie de la programmation des chaînes de *televisión abierta,* c'est la télévision par câble qui en a fait une tradition[230]. Une forme dans l'autre, le film est traversé par les enjeux de la diffusion télévisée, par exemple par les spots publicitaires qui interrompent la « projection ». La projection devient diffusion. Qu'en est-il dans ce cas du statut d'œuvre d'art du film ? Les deux scènes décrites par Federico sont intempestivement coupées :

> Vittorio y Claudia se abrazan. Pero algo ocurre. La imagen en blanco y negro desaparece. La pantalla, desgarrada, se funde en negro. Y al instante vuelve. Pero ahora no están ni Vittorio Gassman ni Claudia Cardinale bailando, divertidos, en *I Soliti Ignoti*. Ahora, en colores, corren títulos sobre imágenes

---

[229] Parmi ces doubles sens et évocations nous pouvons ajouter le fait qu'il s'agît de deux noms portugais, Borges et Souza, et que Borges était lui aussi apparenté à Rosas. Cette remarque redouble les croissements possibles.

[230] La télévision par câble débute en Argentine dans les années 1960, en province, où les chaînes de la *télévision abierta* n'arrivaient pas. Vers les années 1980, le câble s'installe dans la ville de Buenos Aires et commence à se répandre progressivement depuis les secteurs plus favorisés vers les classes moyennes.

> caseras del centro del pueblo: la plaza principal, el bingo y la avenida Sarmiento con dos o tres autos (*L*, p. 89-90).

L'illusion « auratique » se dissout et l'émission de Sebastián Prado où le village de Chivilcoy est au centre de l'intérêt remplace Rome. Le narrateur ne mentionne pas les personnages mais les noms des acteurs, qui existent dans la réalité des lecteurs. Encore une fois, comme Bicho qui lisait les mêmes livres que les lecteurs, Federico regarde les mêmes films que les lecteurs.

Si la circulation altère la temporalité exigée par l'appréciation de l'œuvre d'art, on pourrait dire, avec Walter Benjamin, que la diffusion télévisée des films est équivalent à la reproduction photographique des tableaux. Cette question est en quelque sorte posée par le roman car le troisième film, *Smoke*, est accompagné du rituel dans le cinéma et cela a du sens par rapport à la circulation de ces œuvres. Federico invite Hélène au cinéma, tradition culturelle pour un premier rendez-vous romantique[231] :

> El tiempo y las cosas que se hacen para ir al cine (hacer la cola, comprar las entradas) se me desvanecieron […] Y de pronto estábamos a oscuras, frente a una pantalla que empezaba a reflejar una historia. Y en ese silencio, la mano de Hélène buscó mi mano. Se aferró a mi mano. Y quiso ver esa película, así, imaginando un puerto (*L*, p. 156).

La scène décrite par Federico, imaginée par Ronsino, est elle-même cinématographique. Le couple dans le cinéma, illuminé par la lumière de l'écran, est un *topos* classique du cinéma. L'ombre et la lumière installent un climat absent dans la télévision et qui reprend celle qui est, peut-être, l'une des isotopies les plus fortes de ce projet littéraire. Le regard cinématographique est une caractéristique développée chez Ronsino et qui participe solidement à la construction de cette voix narrative qui parcours le village comme si elle portait une caméra à flashbacks qui ajoute à tout objet, point et personnage, toute rue et maison, une version antérieure.

---

[231] Hélène Bergson est une photographe canadienne. Elle quitte le Canada pour s'installer à Paris. Dans cette ville elle deviendra une activiste très engagée d'une ONG écologiste. En exceptant le fait qu'elle est canadienne et non française, ses traits rappellent beaucoup le personnage de Céline, interprété par l'actrice Julie Delpy dans la trilogie *Before sunrise*, *Before sunset* et *Before midnight*. La description physique du personnage d'Hélène coïncide avec l'image construite par Delpy dans ces trois films. Étant franco-américaine, Delpy est bilingue anglais-français, élément clé dans les trois films, et caractéristique possiblement partagé avec une canadienne.

La sortie au cinéma implique le choix du film. Ce qui ne veut pas dire que les gens assistent aux projections de manière consciencieuse en exprimant une volonté intellectuelle toujours conforme aux préférences esthétiques. Pourtant, la télécommande expose le téléspectateur à des options peut-être inconnues et sur lesquelles il n'aura jamais d'information. Federico se demande dans le bar La Perla si Eglé Reyes sait qu'elle est en train de regarder un film des frères Coen.

Voyons ce qu'il se passe avec le documentaire que Federico narre à quatre reprises : « Las cajas de Pajarito –son seis– están junto al televisor. Me siento en el sillón y manejo la imagen con el control remoto. Hace tiempo, en el cable, vi fragmentos de un documental » (*L*, p. 88). La gestualité manuelle du *zapping* restera également une trace corporelle « historisée » et associée à l'invention de la télécommande vers la fin des années 1960 et à la multiplication des chaînes diffusées par câble.

Dans les deux films cités, la langue est un des éléments qui mettent en place l'étrangéité des ces histoires : « ¿Conoces esto ? » (*L*, p. 89) pour *I Soliti Ignoti* ; « ¿Por qué debería confiar en ti ? » et « Eres un idiota » pour *Simplemente sangre*, l'interruption de la personne *tú* dans les formes de traitement parle d'une variété linguistique déterritorialisée, l'espagnol neutre des doublages (*cf.* plus avant note en bas de page numéro 327).

La sombra del pasado est le dernier film cité. Comme il n'existe aucune copie du film, personne ne peut le regarder. Dans la diégèse, Tankel proposa à Pajarito Lernú de jouer le rôle d'un enfant qui est tué au même moment que Carlos Ortiz. Cet enfant rappelle l'enfant décapité dans *El matadero* d'Esteban Echeverría. Une scène de violence particulièrement travaillée par la critique littéraire.

L'apparition de ce film implique donc un système de narrateurs. Renga Ravignani, dont le père connaisait Tankel, a vu le film lors d'une visite à Buenos Aires. C'est elle qui raconte sans cesse le film à Pajarito qui, comme nous allons le montrer, n'a pu jamais le voir. Le récit de Renga devient une ecphrasis cinématographique d'un film absent dans la diégèse et dans la réalité[232].

---

[232] Nous nous permettons l'emploi de la figure de l'ecphrasis pour penser le rapport entre narration et cinéma, même si cette figure est traditionnellement liée à la description des œuvres picturales. Nous reviendrons sur cette figure dans la deuxième partie de la thèse.

En revanche, il y a un film qui n'est pas cité mais dont l'allusion est, à notre avis, très forte. Le dernier cahier de Pajarito est le récit le plus intime de ce personnage et garde un rapport fort avec le film de Leonardo Favio *Crónica de un niño solo*. C'est le premier film de Favio, tourné en 1965. Il inaugure une trilogie avec *El romance del Aniceto y la Francisca, de cómo quedó trunco, comenzó la tristeza y unas pocas cosas más…* (1967) et *El dependiente* (1969). Dans ce film, on raconte l'histoire de Polin, un enfant enfermé dans un centre pour mineurs qui, suite à une bagarre et une punition, réussit à s'échapper. Une fois dehors, il rentre chez lui, dans un quartier de bidonvilles. Il passe la journée suivante avec un ami près du fleuve, mais cette journée finit avec une attaque de la part d'autres enfants envers son ami. Polin ne vient pas le défendre. L'attention portée sur les enfants qui fument les éloigne d'une version naïve de l'enfance en les laissant dès le début de leur vie dans les marges de la société. La nuit, Polin suit un ami majeur (personnage interprété par Leonardo Favio) jusqu'à un bordel et assiste à l'activité des prostituées. En rentrant, il prend un cheval qui appartient à son ami et se balade dans les rues, très content, mais un policier l'attend au coin de la rue. Ce policier le prend par les épaules et l'emmène pour l'enfermer à nouveau.

L'histoire de Pajarito semble calquée sur certains points. Le *Patronato* n'est pas une maison de redressement mais on l'appelle tout de même « la Cueva ». Le film commence avec la voix d'un instituteur qui compte, de même que son ami Marsala dont le père lui avait appris à compter. Cette similitude connecte un aspect de l'histoire du roman avec un aspect sonore du film.

Un enfant attaque Marsala et, contrairement à Polin, Pajarito vient le défendre et il est puni sans pouvoir s'échapper. À cause de cette punition, il ne peut assister à la première du film auquel il a participé, il ne peut pas accomplir le rêve argentin de se voir sur l'écran. Il le dit à Lodo Armaño, avec qui il s'était battu : « … le dije que me iba a perder uno de los momentos más esperados de mi vida por haber peleado con él. El pueblo llenando la sala del cine Español y yo apareciendo en la pantalla gigante » (*L*, p. 260).

C'est surtout au niveau des images que le rapport intertextuel se tisse. Deux photogrammes en sont la preuve. Le premier correspond à la journée que passe Polin avec son ami près du fleuve. L'ambiance se rapproche de la balade au bord

du fleuve de Pajarito, Abelardo et Bicho. Mais à la fin de la scène, le dernier plan s'assimile aux images incluses dans *Lumbre* :

L'autre photogramme est tiré de la scène finale. Le policier et Polin marchent vers le commissariat à côté d'un long et épais mur blanc comme celui de la colonie Wagner :

L'histoire marginale de cet enfant solitaire face aux institutions de l'État (la maison de redressement, la Police, mais également le bidonville en tant que structure sociale), le noir et blanc du film, et certains éléments narratifs créent une ambiance proche à celle de Pajarito Lernú. Lui aussi est seul devant les institutions (le *Patronato*, la colonie Wagner, la vie dans les pensions, la littérature) et il n'a que son récit et son écriture[233].

Le vol de la vache et le vol du cheval sont deux gestes proches qui, dans le cas de *Lumbre*, proposent une réflexion sur la place de l'animal dans le langage de Ronsino. Le mot animal lui sert souvent de connecteur entre un personnage et la caractéristique qu'il veut lui attribuer : « Yo empecé a rondarla. Como un animal sediento » (*L*, p. 92) –Federico– ; « Fuma y camina, como un animal hambriento » (*L*, p. 217) –Foster– ; « Lo veo al Viejo llorar como si fuera un animal desordenado » (*L*, p. 272). « Sediento », « hambriento » et « desordenado » modifient le sujet à travers la métaphore de l'animal. L'isotopie de l'animal qui parcourt *Lumbre* vient de *La descomposición*, où nous avons commenté la métaphore de la nuit comme un animal humide. A cette occasion-là, on détectait une fusion entre l'animal et le narrateur qui interpelle l'ur-univers où cette métaphore était employée par Juan Rivera dans « Lasteralma » : « la palabra es una estafa, una farsa, un círculo vicioso de sentido que nos vuelve animales reprimidos » (*V*, p. 71). Il semblerait qu'en fusionnant avec l'animal, le narrateur cherche à franchir cette répression.

L'insistance de Favio sur le fait que les enfants fument pose une question sur l'enfance. Il montre les enfants en train de faire des choses d'adultes et dans un contexte « adultisé », la maison de redressement. L'orphelinage de Pajarito installe lui aussi cette question dans un projet littéraire où la paternité et la maternité occupent une place centrale tant dans les histoires que dans les liens intertextuels. Si la filiation n'est pas évidente, si le lien de filiation n'est qu'un souvenir et les générations précédentes sont absentes, qu'est-ce qu'un enfant ? On ne cherche pas à

[233] La situation d'orphelinage dans la campagne est un sujet qui mérite une étude auquel pourrait s'ajouter le roman *La orfandad*, de Sylvia Iparraguirre sortie en 2010. Là également, l'orphelinage et la prison sont associés (Iparraguirre, Sylvia, *La orfandad*, Buenos Aires : Alfaguara, 2010). Nous profitons de cette note pour ajouter que le mot « paredón » évoque la scène de fusillage. La présence insistente du « paredón » de la Colonie Wagner est une sorte de condamnation de Pajarito.

répondre cette question sur un plan sociologique où philosophique mais à regarder à travers son prisme un projet littéraire qui gravite autour du rapport aux anciens[234].

3.4.2 Photographie et télévision

Le travail avec la photographie au niveau de la diégèse s'exprime d'abord par la présence de plusieurs photographes et le rapport qu'ils entretiennent entre eux. Ces personnages établissent une relation avec la réalité, car il y a des personnages strictement littéraires, comme Hélène Bergson et Raúl Grenn, et des photographes réels comme Daniel Muchiut, Ignacio Tankel et Pocha Silva.

Muchiut est un photographe originaire de Chivilcoy dont l'exposition *El Matador y María* fait partie du chapitre du roman où Federico visite le Musée[235]. Sa présence équivaut à celle des films. L'univers diégétique est peuplé des références réelles dont le statut reste intouché. Ce n'est pas par leur présence dans la diégèse que ses photographies acquièrent le statut d'œuvre d'art, comme ce sera le cas pour celles que nous travaillerons dans la deuxième partie à travers la notion d'ecphrasis.

Le cas de Tankel est nuancé, car bien qu'il soit réel son apparition est modifiée. Il est un personnage imaginé par Ronsino et très actif dans le roman. C'est Tankel qui nomme Fernando Lernú Pajarito au moment de le prendre un photo pour la *libreta de enrolamiento* : « Cara de Pajarito, repitió Tankel con cierta ternura. Y después me preguntó si a mí me gustaba el cine » (*L*, p. 129). La photographie officielle d'une pièce d'identité devient un surnom et l'occasion d'une intervention dans le film. Cette photographie n'acquiert pas le statut d'œuvre

---

[234] Si *Crónica de un niño solo* est présent dans *Lumbre* à travers certains images et éléments de l'histoire, c'est un autre film de Favio qui semble offrir Ronsino l'ambiance esthétique du texte. *El romance del Aniceto y la Francisca, de cómo quedó trunco, comenzó la tristeza y unas pocas cosas más*…travaille avec l'ombre et la lumière d'une manière similaire à celle de l'aller-retour avec lequel Ronsino tisse le souvenir dans la narration du présent. Le travail avec la mémoire semble une transposition littéraire du travail avec la lumière dans le film de Favio. Qui plus est, l'ambiance obscure, ombreuse, illuminée par moments, évoque l'expérience vécue dans la salle de cinéma par les spectateurs. Le mouvement du souvenir dans *Lumbre* serait aussi une transposition littéraire de l'expérience cinématographique du spectateur.

[235] Muchiut, Daniel, *El Matador y María*, une partie de l'exposition est accessible en ligne sur le site du photographe [En ligne : http://danielmichu.wixsite.com/misitio/el-matador].

d'art mais de document de la vie de Pajarito dans le sens que Paul Ricœur accorde à la notion de document[236].

Le rapport entre fiction et réalité intervient à travers le personnage de Tankel –et de Denis– mais c'est la correspondance entre Hélène Bergson et Pocha Silva qui est la plus productive. Pocha Silva est une photographe réelle jamais mentionnée dans la diégèse mais dans l'information bibliographique du livre *Lumbre* car elle est l'auteure des photographies de l'arbre intercalées dans le texte.

Sa figure reste étrange pour le texte mais son travail en fait partie, à travers le personnage de Hélène Bergson, qui semble être l'auteure de ces photographies qui font partie de son projet *Vanscoy. 1980*. Le dédoublement de cette figure de photographe permet l'introduction de photographies réelles dans le texte, conçues pour ce travail et intégrées dans la grammaire du style (*cf.* 4.3.5).

Ce personnage met finalement en relation le rapport entre réalité et fiction avec la narration de l'histoire. Hélène est la seule à être sortie dans les rues le 19 décembre lors des affrontements sur la Place de Mai entre la police et les manifestants. Federico reste enfermé dans l'appartement à regarder les nouvelles dans la télévision et à les écouter à la radio. Ce qui se passe juste en dehors de son appartement est perçu par lui surtout à travers la télévision, devenue sa prison : « … la pantalla del televisor que no solo narraba un combate sino también desde hacía diez años se había vuelto mi cárcel » (*L*, p. 246). La dernière décennie du XXe siècle coïncide avec le temps que Federico a passé sans rentrer à Chivilcoy. Ce temps associé à la télévision décline la notion de « combate » : c'est le combat qui se tient dehors, mais aussi le combat entre littérature et télévision, entre écriture littéraire et écriture commerciale. Ce binarisme reprend le combat entre Lafayette et Bolivar qu'Hélène avait photographié à Paris en regardant les statues des *próceres* et qui revient avec ses photographies de cette journée :

> Adentro había dos fotos. La primera era del banquero, Garland sentado bajo el cuadro que él mismo había pintado, el color del cuadro y la corbata combinaban. La sonrisa exagerada y los dientes amarillos me despertaban cierta curiosidad. Cómo era posible que un tipo así no se cuidara ese detalle, los dientes exageradamente amarillos. La otra foto era la del tipo desnudo –un

[236] Dans l'œuvre de Paul Ricœur que nous vons déjà cité il définit la notion de document comme une évidence « de la relation qui est faite d'un cours d'évènements ». Le document est un garant de l'histoire racontée (*cf.* Ricœur, Paul, *Temps et récit III. Le Temps raconté, Op. cit.* p. 72).

> pene insignificante, retraído, ni siquiera colgaba, era más bien un adorno estático, los brazos abiertos, dos banderitas argentinas en las manos, frente al cordón policial (*L*, p. 249).

Dans les photographies d'Hélène revient cette idée binaire, deux manières de concevoir le pays, de même que Lafayette et Bolívar représentaient deux manières de concevoir le gouvernement de l'Amérique. Le banquier et le manifestant condensent la face visible dans les médias des évènements du 19 et du 20 décembre 2001 en Argentine. L'image canalise des complexités qui restent représentées mais sans explication. Une lecture rapide montre le manifestant associé à la patrie par les drapeaux et complètement vulnerable devant les forces de l'ordre et le banquier, auteur d'un tableau qui le représente à travers les couleurs. Ainsi le discours de l'histoire se binarise, et ce n'est encore qu'une interprétation de l'histoire.

3.5 L'image de la vache : « tener la vaca atada »

Joaquín Lavado (Quino), Toda Mafalda[237].

Le glissement du sens des mots qui articule le passage entre présent et passé, ou pour mieux le dire, qui sous-tend le lien du présent avec le passé, permet également d'interpréter cette image présente sous différentes formes dans ce roman. Pajarito offre à Federico une vache.

À la fin du roman, quand Federico décrit la photographie trouvée dans le cahier de Pajarito, nous comprenons le sens de la phrase écrite sur le papier qui accompagne la vache. Dans cette photographie que nous étudierons plus avant, on

[237] Lavado, Joaquín (Quino), *Toda Mafalda*, Buenos Aires. Ediciones de la Flor, 1993, p. 423.

voit un Federico enfant lors d'un anniversaire où il reçoit des mains de Pajarito la sculpture d'une vache (*cf.* 4.3.6.1) :

> El papel, insiste entonces, que el señor Fernando Lernú pasó por debajo de la puerta de la casa de Mirta Carmen Frías lleva su nombre, dice la oficial Di Glielmo. […] Léalo. Me cuesta entender la lógica del dibujo, el ritmo de las palabras. Trato de descifrarlo. Pero no entiendo. Solo se ve con un poco más de claridad mi nombre. Se lo leo yo, dice la oficial: Acá te traigo lo prometido, Federico Souza (*L*, p. 134).

La « promesse » s'est faite lors de cet anniversaire de Federico, quand Pajarito lui offre cette sculpture avec l'inscription « Vaca Lechera ». Ce qui veut dire que durant l'enfance de Federico il reçoit une vache sculptée qui signale cette vache réelle reçue maintenant en héritage. La première devient à présent et de manière retroactive une promesse de la deuxième. Ce signe iconique allait compléter son cycle des décennies plus tard à travers l'objet qu'il désigne.

Cet héritage a des implications car la vache occupe une place centrale non seulement dans la culture alimentaire mais aussi dans la culture argentine en général, et dans la littérature en particulier. Dans la langue, nous trouvons des expressions qui contiennent l'image de la vache mais aussi des jeux de mots. Le titre de ce paragraphe en est un exemple : « tener la vaca atada » est une expression qui date de la fin du XIXe siècle et début du XXe, et qui exprime la possibilité de tirer profit de quelque chose, voire de s'enrichir. Les classes aisées de cette époque où le modèle *agroexportador* produisait une économie de croissance voyageaient en Europe et apportaient avec elles une vache dans les bateaux pour avoir du lait frais. Ce signe de richesse a forgé l'expression. La possession de la vache est associée à la prospérité économique présente et future. Une chanson populaire du poète Atahulapa Yupanqui confirme cette valeur accordée à l'animal : « las penas son de nosotros, las vaquitas son ajenas », montrant par-là que le contraire des *vaquitas*, ce sont les malheurs[238].

---

[238] Yupanqui, Atahualpa, « El arriero va », pièce musicale registrée au nom de Héctor Roberto Chavero –Atahualpa Yupanqui– en 1944, [En ligne : https://www.sadaic.org.ar/index.php?titulo=&nro_obra=&autor=pablo+del+cerro&area=busqueda&subarea=resultados&capitulo=B%EF%BF%BDsqueda+de+Obras+y+autores&tipo=abierta].

Le mot vache est donc chargé d'un sens qui dépasse la nomination de l'animal. Ronsino travaille avec l'image et le mot dans l'*incipit* du chapitre où Federico doit se présenter au commissariat :

> Vaca yendo gente la baile, dice el oficial Andr as. Hay una letra, en la chapita que tiene prendida en el bolsillo del uniforme, borrada. Y es, precisamente, esa ausencia lo que me hace pensar en un diente. O, mejor, en una boca incompleta. El oficial Andr as le dice, haciéndome pasar a la oficina donde se toman las declaraciones, a otro oficial que chupa un mate, en un tono burlón, que a vaca regalada no se le miran los dientes. El otro oficial no dice nada. No lo corrige (*L*, p. 121).

L'ambiance blagueuse du commissariat demeure à mi-chemin entre l'ironie cynique et l'humour. À deux reprises le mot *vaca* apparaît avec un sens différent. La première occurrence correspond à une expression populaire pour signaler l'arrivée des gens à un endroit, et procède à partir de la séparation en syllabes : *vaca yendo gente* est en réalité *va cayendo gente*, où *caer* est pris comme « arriver ». Cet expression est présente dans un vers du *Gaucho Martín Fierro* avec le même sens péjoratif qui compare l'embonpoint de la personne qui arrive avec celui de la vache :

Como nunca en la ocasión
por peliar me dio la tranca.
Y la emprendí con un negro
Que trujo una negra en ancas.

Al ver llegar la morena,
que no hacía caso a naides,
Le dije con la mamúa :
« Va… ca… yendo gente al baile »

Y la negra entendió la cosa
Y no tardó en contestarme
Mirándomé como a perro :
« Más *vaca* será su madre »[239].

La deuxième occurrence comporte, comme le narrateur le souligne, une erreur. L'expression populaire n'est pas « a vaca regalada no se le miran los dientes » mais « a caballo regalado no se le miran los dientes ». Entre les deux expressions populaires se dessine une indication qui interpelle le narrateur : la vache est arrivée et il faut l'accepter telle qu'elle est. La présence du *Martín Fierro*

[239] Hernández, José, *El gaucho Martín Fierro. La vuelta de Martín Fierro*, Barcelona : Planeta, 1995, p. 57.

inaugure dans ce roman des associations provenant du canon traditionnel, et non personnel.

Lors de sa visite au Musée, Federico regarde l'exposition de photographies *El Matador y María*, que nous avons commentée dans le paragraphe précédent. Les images montrent du sang car l'auteur, comme il le déclare, voulait travailler avec le sang comme une façon de parler de la violence vécue lors de la fin du gouvernement de Fernando De La Rúa. Le photographe Daniel Muchiut affirme, lors de l'exposition de ce projet : « Las imágenes de esos días de crisis mostraban la sangre que se derramaba en el país, y decidí trabajar con algo relacionado con la sangre, para simbolizar la violencia que se vivía en esos días »[240]. Ces images du sang qui représente la violence du pays et les noms des personnages de Muchiut rappellent la figure d'Esteban Echeverría. Son récit *El matadero* est considéré comme l'un des actes fondateurs de la littérature argentine. Le récit, situé dans un abattoir, représente la violence vécue dans la région sous le gouvernement de Juan Manuel de Rosas. La phrase finale déclare : « y por el suceso anterior puede verse a las claras que el foco de la federación estaba en el Matadero ». Le récit exhibe d'ailleurs le sang qui coule par terre et la tête décapitée de l'enfant qui tourne dans les airs. Le prénom de María rappelle la protagoniste du poème *La cautiva*, où l'on trouve par ailleurs la célèbre scène où les indiens boivent le sang de la blessure faite à l'animal dans le chant « El festín »[241].

Le sang vient avec la vache qui est une référence au sein de la tradition littéraire. *Sangre nuestra* et *La sombra del pasado* jouent ici un rôle à travers le poids spécifique des mots que leurs syntagmes portent.

Dans un langage propre au discours policier, l'officier Di Glielmo lit pour Federico Souza le procès verbal initié par Negro Soto et dans lequel il porte plainte pour le vol de la vache appelée Gordita. La vache est pour le personnage de Soto un moyen de vie, car il vend son lait tous les jours. À partir du témoignage de Mirta Carmen Frías et du mot qu'elle a apporté, la police conclut que c'est bien Pajarito Lernú qui a volé la vache et qui l'a laissée attachée à un arrêt de bus : « Y dice que

---

[240] Propos recueillis dans la revue électronique *Fotorevista* [En ligne : https://www.fotorevista.com.ar/foco /10/100418-Muchiut/?Flash=1].

[241] Echeverría, Esteban, *El matadero. La cautiva*, Buenos Aires : Altamira, 2003, p. 19-28 pour le chant « El festín » de *La cautiva* et p. 121 pour la dernière ligne de *El matadero*.

la vaca apareció atada en la parada de colectivos de la esquina popularmente conocida como la esquina de la carnicería de Souza, frente a la ex fábrica Glaxo » (*L*, p. 134). Pajarito laisse à Federico *la vaca atada*[242].

L'image de la vache en tant que viande, la vache ouverte, survient au moment où Federico se souvient du projet de Renga Ravignani. Elle voulait mettre en scène la mort du poète Carlos Ortiz et avait choisi Federico pour interpréter le rôle du poète. Federico raconte cela dans la boucherie :

> Y por fin me nombró : Souza, dijo, vas a ser Ortiz. No dijo que iba a representar a Ortiz. Dijo que iba a ser Ortiz. Y en esa diferencia estaba el origen de una creciente angustia que me fue trepando por dentro […] Cuando le conté al Viejo, en la carnicería, mientras tomábamos mate, se entusiasmó. Pero después de tomar mate salió corriendo. Me quedé con el abuelo que depostaba una media res. Silenciosamente. Lo veía trabajar, las manos ágiles para cortar la carne. Componiendo ese gesto que durante años el abuelo fue puliendo, hasta darle brillo –el brillo de la grasa en las uñas–. Entonces reapareció el Viejo. Pensábamos que había ido al baño. Pero entró –primero su voz– después su cuerpo, leyendo unos versos de Carlos Ortiz (*L*, p. 102-103).

Être le poète angoisse Federico, qui plus tard essayera d'être effectivement un poète ; n'y parvenant pas, il deviendra scénariste de télévision. Cette angoisse a comme toile de fond le grand-père en train de *depostar* une vache, et immédiatement après arrive la lecture de Bicho Souza. Les trois Souza réunis autour de la vache et de la poésie à l'endroit du village qui porte leur nom, « la esquina de Souza ». Le cadeau de Pajarito, personnage qui arrive plus tard à cette scène de lecture, interpelle dans ces circonstances. La vache réunit en soi autant une tradition littéraire de la Littérature Nationale (*Martín Fierro*, *El matadero* et *La cautiva*) qu'une tradition familière et familiale associée au corps, aux gestes du grand-père qui manipulait le couteau pour travailler la viande. Le nom et l'endroit sont aussi réunis : « la esquina de la carnicería de Souza » : Souza est le nom du boucher du village.

---

[242] Cet héritage rappelle le moment où, dans *Cien años de soledad*, le colonel Aureliano Buendía quitte Macondo pour participer à la guerre après avoir vu la corruption chez les conservateurs et laisse Macondo en charge d'Arcadio : « –Ahí te dejamos Macondo– fue todo cuanto le dijo a Arcadio antes de irse–. Te lo dejamos bien, procura que lo encontremos mejor ». L'héritage est un *topos* de ce roman construit sur une structure arborescente (*cf.* García Márquez, Gabriel, *Cien años de soledad, Op. cit.* p. 203).

Le fait que ce soit Pajarito qui offre la vache est significatif. Associée à la tradition familiale de Federico et aux pères fondateurs de la littérature nationale, la vache vient pourtant de la part d'un orphelin pour qui raconter le passé est une forme-de-vie[243]. La dernière fois que Federico avait été dans le village, en 1990, c'était pour voir Pajarito dans la colonie Wagner : «…terminó de contarme eso que para él era urgente, eso que me hizo viajar de Buenos Aires a la Colonia Wagner en tren. Contar un recuerdo. Es decir, su modo de estar en el mundo. Su forma de querer » (*L*, p. 128). En reprenant cette expression populaire que nous avons convoquée pour cette partie de notre réflexion –*tener la vaca atada*–, la vache paraît venir répondre elle aussi à la question poétique sur l'arbre. « ¿Cómo se hace, entonces, para narrar un árbol ? » se pose Federico à la fin du livre. Le lien entre un objet et sa narration n'est pas évident, car les objets se prêtent plus à la description ou à l'évocation qu'à la narration, qui comporte une temporalité. La question serait donc : pourquoi narrer un arbre plutôt qu'en faire un poème ? Federico s'angoisse du fait qu'il ne peut pas *être* Ortiz – ni Carlos, ni Juanele. Pajarito lui laisse donc la vache, qui propose une autre possibilité que le poème :

> La vaca sabe todo. Vio, mejor, cómo el Negro Soto llenó el tanque con agua y, después, se internó hasta el montecito donde se subió a una bicicleta y salió despacio –una boina torcida, cinchando por los huellones del camino de tierra–. La vaca vio cómo ese hombre, Negro Soto, se confundía con las cosas. Se volvía una cosa diminuta semejante a un árbol, a un poste, a un corral torcido por el viento. […] Esta vaca vio de qué modo Pajarito Lernú cruzó el alambrado y se le acercó, lentamente, hablándole al oído; vio de qué modo, Pajarito, la sedujo con un puñado de azúcar, mientras le acariciaba el lomo; habrá sentido ese pelaje duro, áspero, Pajarito, y el rumor de las moscas volando cerca. Y una vez que se afianzó el vínculo, el animal vio de qué modo Pajarito la desataba y la sacaba de la quinta de Jaltar, rumeando palabras (*L*, p. 190-191).

La vache propose la narration. Elle offre la possibilité d'un narrateur qui voit tout et qui peut tout inventer, comme l'a fait Federico dans cet exemple où il narre ce que personne n'a vu à travers le point de vue de la vache. Narrer est donc inventer un point de vue et avancer. À la fin de l'extrait, Pajarito semble fusionner avec la vache, puisqu'il part « rumeando las palabras », reprenant par là la fusion animale qui semble solliciter l'acter de narrer.

---

[243] Nous avançons ici la notion de forme-de-vie qui sera importante pour le développement de la deuxième partie. (*cf.* Agamben, Giorgio, « Forme-de-vie », *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, Paris : Payot & Rivages, 1995, p. 13-23).

Cette narration est un panorama de Chivilcoy, son histoire et l'histoire du narrateur et des autres narrateurs du projet à travers la perception de Federico qui suit le mandat de Pajarito, assume son héritage et tire tout le profit possible du cahier pour *écrire de mémoire*. Pour le dire avec Mafalda : profiter de l'encre de la vache.

3.5 Conclusions du troisième chapitre

David Oubiña voit dans la fragmentation du discours romanesque de Saer le regard cinématographique. Il est un écrivain du siècle du cinéma. Ronsino travaille avec l'audiovisuel. Au seuil du XXIe siècle, ces technologies ont modifié non seulement le regard et la perception de la continuité, mais aussi et surtout la gestualité des corps[244].

Si dans les romans précédents la fragmentation était bien présente, ce texte est en revanche bâti comme une unité. Dans cette unité, l'activité du passé ne se signale plus à travers des coupures de temporalité ou de narrateurs.

L'aller-retour temporel et le glissement du sens des mots sont deux manières de cadencer le discours. Ce va-et-vient temporel et sémantique permet d'inclure l'histoire dans la fiction par le moyen des noms et des souvenirs. Dans ce parcours du sens des mots qui se décline au cours de leur histoire, il y a un parcours temporel qui cherche à représenter cette temporalité.

[244] Oubiña, David, « El fragmento y la detención. Literatura y cine en Juan José Saer », revue *Crítica Cultura (Critic)*, Vol. 5, N°2, juillet-décembre 2010, p. 433-442.

CONCLUSIONS DE LA PREMIERE PARTIE

Nous nous sommes occupée dans la première partie de cette étude d'une analyse stylistique du projet d'Hernán Ronsino. Cette analyse nous a permis de tirer certaines conclusions par rapport à son travail.

Ronsino est un narrateur et un essayiste formé dans la sociologie. Sa narration a pris la forme du conte et du roman. Les contes ont été un espace d'amorce d'intonation littéraire où il a su semer les bases de ce que nous avons appelé « travail » et « œuvre » mais que maintenant se révèle comme un projet littéraire.

Les bases de ce projet sont : un lieu, un ensemble de personnages, une réflexion sur la condition linguistique des êtres humains et, par conséquent, sur les mots. La condition linguistique est définie par le personnage Juan Rivera quand il dit que les mots « nos vuelven animales reprimidos » et cette répression repose sur la sémantique des mots qui enferme l'être humain dans une sorte de labyrinthe de sens.

Ces éléments seront articulés par la poétique de Ronsino. Cette poétique est mise en place dans le texte littéraire à travers d'un travail de la langue qui s'appuie sur le genre et sur une pensée sonore de la langue. Le conte et le roman, d'un côté, et l'accent, de l'autre vont manier la base d'éléments en lui donnant une forme.

Dans le premier chapitre nous avons étudié le style du recueil de récits. Ce recueil est perçu comme un « ur-univers » dans la mesure où, depuis une perspective globale du projet littéraire, on y trouve pour la première fois la formulation en termes littéraires d'une matière que les romans s'occuperont de façonner par le discours romanesque.

Cette étude nous a appris la persistance de la figure de la répétition aussi bien dans le plan de l'histoire que dans le plan du récit : la réapparition des personnages, des intrigues et des lieux du côté de l'histoire ; le retour des éléments de la phrase dans le niveau du style. L'analyse à travers la syntaxe nous a permis de dessiner le mouvement des segments qui se déplacent du rhème au thème. Ce mouvement construit de manière fragmentée un rythme dans le phrasé proche d'une oralité proposée comme celle de la langue que Ronsino veut écrire.

La figure de la répétition introduit une réflexion sur la temporalité qui nous a servi d'axe fédérateur dans la première partie de la thèse. L'intérêt de Ronsino pour le parcours du calendrier est une face visible du travail sur la temporalité. D'ailleurs, l'insistance de la répétition insère le passé dans la narration. Ceci collabore avec l'élaboration d'un rythme posé qui sera l'intonation de la langue du roman.

L'approche du roman que nous avons faite travaille avec le passé au niveau du style, des histoires et des références intertextuelles. Bien que dans le premier chapitre l'intertextualité a été évoquée, c'est dans le deuxième chapitre que nous proposons considérer le roman comme une lecture-réponse à des livres « fantasmatiques ». Ces livres incorporent à la présence du passé la dimension de la tradition littéraire. Les éléments qui reviennent sont également extradiégétiques : ils appartiennent à un univers de lectures partagé par l'auteur, par les personnages-narrateurs et par le lecteur.

La présence de *El limonero real* et d'*Operación masacre* élargisse la base des matériels de l'« ur-univers » posé par les contes. Au centre de la réflexion sur la langue il y a un livre nodal de la littérature argentine contemporaine, *El limonero real*, dont la poétique développe une réflexion sur les possibilités du langage lors de la narration. *Operación masacre* introduit un autre point fort, travaillé davantage dans *Lumbre,* qui est le rapport entre histoire et fiction. Ces deux dialogues intertextuels mettent les romans de Ronsino à côté des livres de Saer de et Walsh et le nom Hernán Ronsino en ligne avec Juan José Saer et Rodolfo Walsh. La tradition revienne mais réarticulée par les relations que le projet de Ronsino organise entre ces références traditionnelles. Ceci fera l'objet de *Lumbre*.

Entre les contes et les deux premiers romans nous avons dit que la phrase depasse ses limites et les limites de ces fragments isolés de rythme posé pour inonder le discours romanesque. Les deux premiers romans sont faits d'un travail sur le rythme qui tente de montrer les possibilités de la répétition. Le rythme ternaire de *La descomposición* « monotonise » le discours de ce roman alors que les quatre chapitres de *Glaxo* avancent à un rythme progressivement croissant en montrant par-là que la répétition peut autant produire le calme que débrider la parole.

Nous reprenons encore l'image de García Márquez, le conte comme un flèche à la cible et le roman comme la chasse des lapins. La phrase du conte cible la répétition mais elle reste cloisonnée dans des fragments isolés. Quand Ronsino passe au roman la phrase se décloisonne et ce rythme inonde le texte, comme des lapins qui courent. Le passé qui est évoqué par la répétition devient ainsi une partie du présent. Le passé est *présent* partout dans le texte, actif et latent.

Cette latence du passé et la réapparition des mots ne fait que toucher le sens de ces mots. Les successives occurrences des termes et le pendule de l'histoire fait glisser le sens des mots en fonction des emplois et des contextes. Ces sens restent imprimés dans les mots.

Ce geste a été le fil conducteur de notre analyse du roman *Lumbre* dans le chapitre 3. La structure arborescente déploie une série d'histoires secondaires qui tiennent unies les histoires principales. Le dernier narrateur, le revenant Federico Souza, reformule la présence du passé car il a l'occasion de parcourir à nouveau l'espace et le temps. Un permanant va-et-vient organise les jours que ce personnage passe dans le village. Ce figure pendulaire est une métaphore des différents pairs articulés dans ce roman : passé et présent, mot et image, narration et lecture, écrivain et scénariste-poète, histoire et fiction, cinéma et littérature, photographie et écriture, Chivilcoy et Buenos Aires. Le revenant paraît donner l'estocade final au village.

Ces éléments constituent ce que nous avons appelé la poétique de l'accent. Ronsino pose un projet littéraire où les éléments énumérés et expliqués entament une poétique issue d'une expérience dans la langue qui met en avant le rapport entre corps et espace.

L'accent permet de prendre position dans la langue car il met en évidence certains rapports entre les individus manifestés dans la langue et à la fois construits par la langue. Cette catégorie s'articule par l'expérience de l'écrivain, par la conscience de l'histoire contenue dans les mots et par la place qui occupent les autres dans l'organisation de la langue. Ces trois éléments permettent l'écrivain de parcourir, voire d'établir, des zones dans la langue. Ces zones sont constituées par le lexique et la syntaxe et habitées des références. L'écrivain, quand y accède, rentre en relation avec ceci et le met en œuvre dans ses textes. Dans le cas de

Ronsino, la poétique de l'accent est sa manière de prendre positon dans la langue et d'habiter une zone littéraire partagée avec d'autres noms propres.

Cette poétique propose une approche d'une pensée sur la langue qui fait attention à son aspect sonore. La pensée sonore de la langue met sur question le support moderne de la littérature qui est l'écriture et nous invite à réfléchir, comme nous le verrons dans notre deuxième partie, sur le carrefour entre espace et corps.

DEUXIEME PARTIE : LANGUE, CORPS ET ESPACE

INTRODUCTION

Así son los paisajes de la literatura, pensó.
Ruinas de la infancia.

Ricardo Piglia, « Un pez en el hielo »[245].

La première partie de cette thèse a été consacrée à une étude du style et de la temporalité des ouvrages publiés par Hernán Ronsino. À partir de cette étude nous avons défini la notion de position dans la langue comme catégorie pour penser le rapport d'un écrivain avec sa langue à l'heure d'écrire. Cette position, dans le cas d'Hernán Ronsino, s'articule avec les autres axes de cette thèse, à savoir le corps et l'espace.

La deuxième partie de cette thèse s'occupera de développer cette articulation avec le corps et l'espace que nous postulons comme étant propre au travail d'Hernán Ronsino. Sa position dans la langue implique ces deux notions, qui sont imbriquées dans notre réflexion, même si nous allons les aborder séparément.

Pour penser cette imbrication, nous partirons des idées de Didier Anzieu. Dans son ouvrage *Le corps de l'œuvre*, Anzieu aborde la question de la création et étudie ce qui arrive au créateur, la poïétique. Tout d'abord, il sépare la créativité, qui est une prédisposition du caractère présente dans la plupart des individus, de la création, qui relève de l'invention et de la composition d'une œuvre qui représente quelque chose de nouveau qui soit en même temps valorisé par le public.

Au sein de la création, Anzieu distingue cinq étapes pour décrire la démarche d'un individu qui devient un créateur. La première est appelée « saisissement créateur »[246]. Elle peut survenir à un individu à l'occasion d'une crise personnelle qui provoque une sorte de transe corporelle ou une lucidité intellectuelle aigüe.

---

[245] Piglia, Ricardo, « Un pez en el hielo », *La invasión, Op. cit.* p. 181.
[246] Anzieu, Didier, *Le corps de l'œuvre : essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris : Gallimard, 1981, p. 95-107.

L'individu est pris par quelque chose que l'on pourrait appeler inspiration et qui l'éloigne de lui-même, il a une sorte d'expérience mythique du réel. Anzieu remarque l'importance du mot « saisir » à ce moment de sa réflexion car ce mot a une double valeur. D'un côté, une valeur passive (le sujet « est saisi par ») et de l'autre une valeur active (« le sujet saisit »), ce qui conduit à la deuxième étape. Dans cette deuxième étape, le sujet saisit ce qui l'a saisi avant, il passe du passif à l'actif. Selon Anzieu, le vrai créateur peut se représenter ce coup qui l'a frappé et transformer les images mentales en contenu manifeste.

Ces deux premières étapes nous servent à repenser en termes de corps et d'espace l'expérience dont témoigne Hernán Ronsino. Rappelons que lors des entretiens il dit avoir commencé à écrire lorsque, une fois installé à Buenos Aires, il expérimente le stigmate du parler de province. Cette expérience du sens porté par sa manière de parler dans la capitale le mène à la certitude qu'à travers la langue, on transmet plus d'information que celle qui est contenue dans l'énoncé. Cette constatation est d'abord une expérience vécue par lui-même, en tant qu'individu appartenant à une langue et à une communauté que nous pouvons appeler, pour reprendre ses mots, communauté argentine et langue argentine. Cette crise créatrice est une conséquence du déménagement de Ronsino de Chivilcoy jusqu'à Buenos Aires, et donc d'un déplacement du corps dans l'espace.

La troisième étape décrite par Anzieu correspond à la création, la transposition par le créateur de tout ce qui vient d'être saisi par un code. Le créateur passe de l'« imaginerie mentale » à l'abstraction d'ordre symbolique dans un processus de condensation sans se servir des codes familiers. L'option d'Hernán Ronsino devant cette constatation, c'est de la saisir par l'écriture. Cette conscience linguistique déclenche un désir d'écrire et peut être lue à la lumière des postulats d'Anzieu comme un « saisissement créateur ».

L'expérience du vécu de la langue traversée par Ronsino deviendra une poétique dans la première partie de son projet, et c'est là une question sur laquelle cet auteur réfléchit constamment. Dans une chronique d'un voyage au Chili parue dans la revue *El Ansia*, Ronsino médite autour de ce constat :

> Basta con decir *hola*, por ejemplo, para que una leve reacción, un gesto mínimo del otro me ubique, irremediablemente, en la trama o lengua argentina. Somos posibles desde el reconocimiento de esas fronteras. No hay

> sexualidad, entonces, sin el territorio de la lengua; no hay lengua posible sin las honduras de la sexualidad[247].

Langue, territoire et corps restent noués dans cette affirmation de Ronsino issue de son expérience au Chili. La langue est considérée comme un territoire, « el territorio de la lengua », qui garantit la sexualité et donc le corps. Réciproquement, c'est l'intériorité du corps qui garantit la langue. Nous voyons ici un aspect important pour cette réflexion. Ronsino pense son rapport à la langue à l'aide de métaphores spatiales et corporelles. Cette représentation de la langue par l'espace et le corps devient la pierre de touche de l'analyse que nous développerons par la suite.

Du déplacement à la quiétude : trois niveaux dans le rapport entre corps et espace.

Nous distinguons trois niveaux dans le rapport entre le corps et l'espace pour notre étude. Le premier c'est le déplacement que nous avons déjà signalé : Ronsino se déplace à la ville de Buenos Aires et ce déplacement n'est pas sans conséquence sur son rapport à la langue. De ce déplacement dérivent, par conséquent, la notion du retour et la figure du revenant largement commentées dans la première partie de la thèse. Le déplacement met également en évidence le deuxième niveau du rapport entre le corps et l'espace qui est l'accent. Chaque individu porte au moment de parler sa langue maternelle un accent lié aux conditions d'acquisition de la langue, et donc au lieu où cela s'est produit. L'accent est un faisceau de traits déterminé par le croisement entre le lieu et le corps, autrement dit, par la manière dont un corps particulier a intégré à son appareil phonateur les habitudes phonétiques de sa communauté. Dans ce croisement interviennent d'un côté les accents géographiquement classés (l'accent argentin, l'accent chilien, l'accent cubain, l'accent andalou, l'accent madrilène, l'accent *paisa* colombien, l'accent colombien de Barranquilla, l'accent du nord argentin, l'accent de la province de Córdoba en

[247] Ronsino, Hernán, « Un mundo que se quema », *Revista-Libro El Ansia* N°1, Buenos Aires : Editorial El Ansia, 2013, p. 209. Dans ce cas, Ronsino se réfère à l'accent argentin par rapport à l'accent chilien. Même si son expérience dans la capitale n'est pas si radicale car la différence phonétique entre Chivilcoy et Buenos Aires n'est pas très grande, elle suffit pour installer cette curiosité permanente.

Argentine, l'accent *extremeño* en Espagne, l'accent catalan[248]) et de l'autre côté l'empreinte du corps individuel dans ces prononciations communautaires. Le corps est traversé par les habitudes phonétiques d'une communauté qui y laissent leurs traces. L'accent peut s'effacer, se dissoudre, se garder, se perdre. Dans le cas de Ronsino, à son arrivée à Buenos Aires, son accent était léger mais repérable. Une douce ondulation où s'entend l'histoire individuelle.

Le choix de l'écriture constitue le troisième niveau du rapport entre le corps et l'espace. C'est face à cette expérience linguistique que Ronsino s'est décidé à écrire. Rappelons que son arrivée à Buenos Aires n'était pas liée à la littérature car il avait commencé des études en sciences économiques et que, selon ses propres mots, c'est plus tard, et avec cette expérience linguistique comme antécédent, qu'il quitte cette filière pour se réorienter vers la sociologie. Même dans la filière des sciences humaines, il admet avoir du mal avec le langage académique et il avoue qu'il écrivait des récits pendant les cours. L'écriture devient donc un choix et un geste qui engage une manière de vivre, une forme-de-vie, une vie qui ne peut pas être séparée de sa forme[249]. Écrire suppose de soustraire le corps aux autres activités, sociales ou intimes, et constitue le geste contraire du déplacement car l'écriture exige une certaine quiétude du corps. Entre l'écriture manuscrite et l'écriture médiée par la technologie s'ouvre un espace où les gestes du corps peuvent dire quelque chose sur le rapport à la langue.

La manifestation textuelle de ces trois niveaux

Pour rendre compte de ce rapport entre l'espace et le corps, nous allons parcourir notre corpus à partir de ces deux axes dans des chapitres différents bien que, dans la mesure où les deux notions sont étroitement imbriquées, des commentaires sur l'une ou l'autre apparaissent entrecroisés. L'ordre de publication respecté dans la première partie de la thèse n'est plus intéressant à ce stade de notre étude, du fait que l'approche *via* ces notions cherche à reconstruire l'état de cette question dans l'ensemble de la première partie du projet littéraire de Ronsino. La

---

[248] La langue espagnole nous permet de décliner la classification bien plus largement, ce qui montre une spécificité des accents qui est associée aux territoires et qui dépasse les frontières nationales en multipliant les variantes.
[249] Agamben, Giorgio, « Forme-de-vie », *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, *Op. cit.*, p. 13.

récente publication de *Camer*on, dernier roman de l'auteur, confirme les intuitions déjà esquissées concernant la possible fermeture d'une première étape du projet littéraire. Nous acceptons donc cette possibilité, bien qu'il soit impossible de connaître la suite du chemin créateur de Ronsino, et nous proposons ici une étude du rapport entre espace et corps en lien avec la langue et le style dans le cadre d'un projet littéraire qui a défini ses bases.

L'expérience du village natal aboutit, dans le travail littéraire de Ronsino, à une *figure*, au sens donné par Gérard Genette à cette catégorie dans *Figures I*. La forme que prend l'espace creusé entre ce que le poète a écrit et ce qu'il a pensé. Entre ce que Ronsino écrit dans ses quatre premiers livres et ce qu'il pense à l'égard de son histoire et son expérience délimite un espace littéraire qui prend la forme de Chivilcoy[250].

Depuis les années 1960 les études sur l'espace se sont développées en sciences humaines et dans les études littéraires. C'est encore Genette qui, dans un bref article faisant partie de *Figures II,* rappelle en 1969 le besoin existant dans les études littéraires de repérer le texte, le Livre (la majuscule est de l'auteur), en tant qu'espace et non seulement dans sa dimension temporelle[251].

Cette dimension spatiale de la littérature trouve son origine dans la spatialité du langage lui-même et non dans les espaces évoqués par les textes. C'est une spatialité mise en évidence par l'emploi du texte écrit : la pensée sur la spatialité littéraire cible l'écriture. Quand bien même on a longtemps considéré en Occident l'écriture comme une « simple notation de la parole », affirme Genette, on commence à voir la spatialité de l'écriture comme un corrélat de « la spatialité profonde du langage ». Au sein des cultures où la littérature circule de manière écrite, nous ne pouvons pas laisser de côté les enjeux matériels de l'écriture.

Xavier Garnier fait appel à la musique pour illustrer la notion d'espace littéraire et son rapport de dépendance avec l'espace textuel. L'exécution d'une partition permet pour lui de visualiser la question. Nous avons d'un côté la partition, qui est un texte écrit en langage musical. Nous ne pouvons pas dire que la musique *est* ce texte. Puis, nous avons l'exécution, la réalisation qui met en acte

---

[250] Genette, Gérard, *Figures I*, Paris : Éditions du Seuil, 1966, p. 205-221.
[251] *Id.*, « La littérature et l'espace », *Figures II*, Paris : Édition du Seuil, 1969, p. 43-49.

cette partition et qui ne pourrait pas exister sans le texte de la partition, mais qui va bien au-delà de la partition. La musique existe précisément dans ce lien entre le texte écrit et sa mise en acte. En ce qui concerne le rapport entre texte littéraire et espace littéraire, la réalisation c'est la lecture. L'espace littéraire dépend de l'espace textuel et a lieu dans l'évènement de la lecture. Lors de cette réalisation, continue Garnier, une irradiation de la parole de l'autre se produit en ouvrant l'espace littéraire. Nous pouvons parler d'espace littéraire si cette irradiation produit chez le lecteur quelque chose qui n'existait pas avant la lecture et qui peut modifier l'espace empirique. Martín Kohan, par exemple, affirme qu'il n'y a pas chez Saer de représentation réaliste car le langage y est mis en avant. Pourtant, la manière dont Saer construit sa zone modifie la perception que ses lecteurs ont de la ville de Santa Fe[252]. Cette dimension nouvelle « existe aux confins de deux espaces factuels bien connus : l'un est celui du texte, l'autre de sa référence »[253].

Dans l'espace référentiel se passent des choses dont les signes rassemblés dans l'espace textuel pourront rendre compte. C'est l'espace de la coexistence des corps, « l'espace mouvant de la réalité et de l'imaginaire où le corps et les images s'entrechoquent »[254]. L'idée de coexistence montre en quoi le passage à l'étude du texte relève de la simultanéité. Cet espace référentiel dans le corpus de Ronsino n'est autre que le village de Chivilcoy, mais également la ville de Buenos Aires, qui

---

[252] À l'occasion de l' « Année Saer », qui a duré du 28 juin 2016 au 28 juillet 2017 (cette date correspondant à l'anniversaire de l'écrivain de Santa Fe), fut organisé un grand colloque à Santa Fe qui réunit des nombreux critiques de générations diverses, spécialistes de l'œuvre de Saer. Cet événement fut l'occasion d'entretiens et d'interventions comme celle qu'a réalisée Martín Kohan sous le titre de « La zona ». Kohan y commente la relation qui existe entre la réalité empirique de la ville de Santa Fe et la « zone », terme employé par Saer pour désigner l'espace littéraire qu'il construit et que la critique emploie d'ores et déjà comme catégorie. Kohan pointe le fait que, chez Saer, l'épaisseur de l'écriture et la perception des formes du langage débordent le réalisme et que, bien que les marques concrètes et les références à certains lieux reconnaissables soient nombreux, il n'existe pas pour autant de reflet réaliste parce que le langage demeure au premier plan :

> Los lectores de Saer no acuden a un texto de Saer para enterarse de cómo es Santa Fe y, sin embargo, los lectores de Saer vamos a Santa Fe a buscar en la ciudad los lugares de Saer, el mundo Saer, es decir, que así como el lenguaje en Saer prevalece por sobre lo representado y por eso no hay realismo, de igual modo podríamos decir que su noción de zona trabaja con los materiales de la realidad empírica de Santa Fe, de Colastiné, del Río, y a la vez no es que eso ingrese en la literatura para plasmarse como realidad sino al revés, la realidad se ve señalada por esa literatura, ese mundo real ha sido transformado, para nosotros los lectores de Saer, eso es ahora un mundo Saer (Entretien disponible en ligne, consulté le 22 février 2018, [En ligne : https://www.youtube.com/watch?v=DveAlmF5oJA&t=46s]).

[253] Garnier, Xavier, « La littérature et son espace de vie », in Garnier, X. et Zoberman, P. (comp), *Qu'est-ce qu'un espace littéraire?,* Saint- Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 2006, p. 17-18.

[254] *Ibid..*

agit comme contrepoint du premier. L'événement de lecture produit chez Ronsino une vision cartographique du lieu natal qui lui permet de construire ce lieu en tant qu'espace littéraire. Chivilcoy se transforme en figure et certaines images, telles que celle du fleuve et celle de l'arbre, provenant de la lecture, deviennent partie intégrante d'un code de transposition poétique.

Le premier chapitre de cette partie sera consacré à l'espace en tant que texte et en tant que réalité empirique. Nous commencerons par étudier la fonction du blanc dans le roman *Glaxo* comme une approche de la page (*4.1 L'espace blanc dans* Glaxo*: le style à la page*), puis nous aborderons l'espace typographique, notamment dans *La descomposición* et dans les récits « Te vomitaré de mi boca » et « Secuelas de un viaje sin partida » (*4.2 L'espace typographique : la matérialité de la lettre*). Nous passons ainsi du blanc aux lettres, au *grapho*. Le troisième volet de ce chapitre consacré à l'espace concerne les images et l'espace photographique. Cette sous-partie commence avec deux images poétiques, le fleuve et l'arbre, qui deviennent des images photographiques. Nous mènerons une réflexion sur les images du fleuve et de l'arbre dans l'ensemble du corpus pour arriver à l'analyse des photographies incluses dans le roman *Lumbre* (*4.3 Les images et l'espace photographique*). Ces images vont se fusionner dans l'espace littéraire de Chivilcoy compris comme figure. Le travail autour de cet espace littéraire inclut un parcours autour de la toponymie urbaine du village, un itinéraire qui connecte la réalité empirique avec le projet de Ronsino.

De cette figure se dégage l'accent poétisé que nous proposons comme noyau du style et du geste créateur de Ronsino. À cet égard, l'orthographe acquiert une pertinence. L'accent s'inscrit, d'une certaine manière, dans des détails orthographiques de Ronsino. L'orthographe comme espace orthographique constitue le dernier volet de notre chapitre dédié à l'espace (*4.4 L'espace orthographique dans le corpus : écrire un accent*).

La poétique de l'accent nous mène au deuxième chapitre dont l'objet sera la réflexion sur le corps. Le choix de l'écriture comme geste pour saisir l'expérience dans la langue est à l'origine de notre réflexion sur le corps. L'écriture est un geste qui cherche à combler d'un côté l'espace littéraire et de l'autre l'espace empirique, la distance. Mais cette distance qui pour Ronsino déclenche une poétique se trouve

remise en question dans le dernier chapitre. Peut-on vraiment employer le mot « langue » pour le parler de Chivilcoy ? Un tel parler existe-t-il?

Le corps est au carrefour de l'espace et de l'écriture car tous deux exigent du corps des mouvements, une gestualité, des changements. Le dernier chapitre abordera le corps à travers les enjeux de l'écriture et de l'espace.

CHAPITRE 4

L'ESPACE : TEXTE ET REALITE EMPIRIQUE

Dans ce chapitre nous développerons l'axe de l'espace. Pour ce faire, nous progresserons de l'espace textuel vers l'espace empirique. Nous étudierons quelques aspects de la matérialité du texte et sa fonction au sein du projet littéraire. Nous aborderons ensuite quelques éléments liés à l'espace empirique que représente la ville de Chivilcoy. Ces deux aspects de la question de l'espace concourent à faire Chivilcoy une figure, telle que définie par Gérard Genette.

4.1 L'espace blanc dans **Glaxo** *: le style à la page*

Lorsque nous avons étudié le style de Ronsino, nous avons affirmé qu'il existe dans *Glaxo* un *in crescendo* stylistique qui fait avancer le texte à rebours de sa propre organisation temporelle déhiérarchisée. Cet *in crescendo* est la forme d'un processus qui part d'une phrase écrite dans la retenue au premier chapitre et culmine avec un style débridé au dernier chapitre. Les quatre chapitres du court roman sont le lieu où se joue cette libération entre ce qui, au début, se trouve réprimé, et qui finit par être effréné. La polyphonie joue un rôle là-dedans puisqu'elle attribue chacun des états du style à une voix narrative déterminée en unissant étroitement corps et voix en fonction de l'histoire personnelle de chaque personnage qu'elle narre et en inscrivant l'histoire de chaque personnage dans la modulation stylistique ou, autrement dit, dans « l'accent du texte ». Intéressons-nous pour le moment à l'étude des conséquences que cet aspect du style peut avoir sur l'espace. Cette progression *in crescendo* détermine une manière d'occuper la page.

Stricto sensu, et d'après le témoignage de Ronsino, le roman occupe quarante pages de Word. Cependant, le livre compte quatre-vingt cinq pages numérotées entre l'épigraphe et le point final du texte. La typographie est la même que celle utilisée dans *Lumbre*, publié selon les mêmes conditions graphiques et par la même maison d'édition, mais avec une police de caractère supérieure d'un ou deux points.

Cela peut être dû au souhait, de la part de la maison d'édition autant que de l'auteur, d'obtenir un texte plus étendu qui puisse se justifier comme livre[255]. Malgré la taille de la police, les espaces blancs sont nombreux dans *Glaxo*.

Dans le premier chapitre, les blancs occupent presque la même surface que le texte écrit. Les deux premières sections, narrées par Vardemann, font respectivement six et huit lignes. Dans l'exemple suivant nous pouvons observer la page introductive du chapitre, où ne figurent que le nom du narrateur et le moment où se déroule la narration. L'espace blanc manifeste ce commencement et sera reproduit à chaque début de chapitre. On peut sur ces pages apprécier la couleur du papier, du fait précisément de l'absence de lettres qui troublent la brillance. Le type de papier utilisé par la maison d'édition Eterna Cadencia est Bookcel. Le Bookcel est un type de papier recommandé pour l'impression de livres, car sa couleur blanc cassé et sa forte opacité permettent de reposer les yeux pendant la lecture.

---

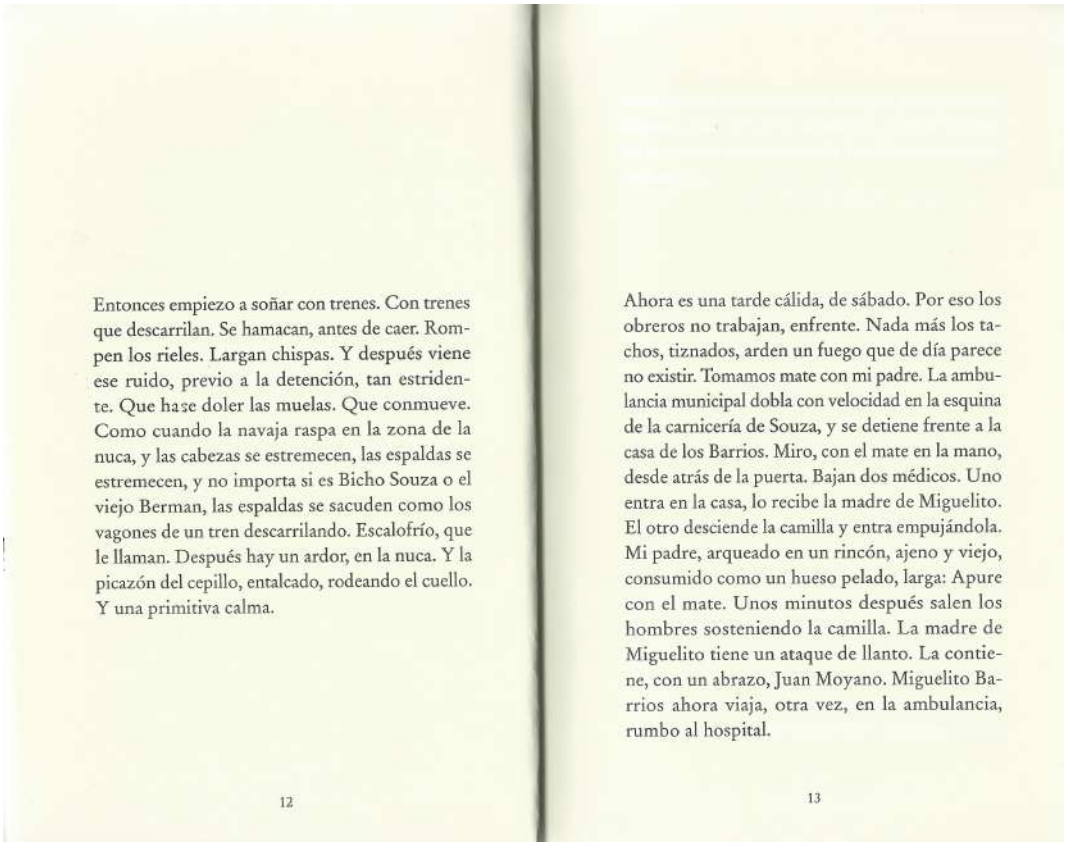
[255] Enric Satué a publié une étude sur l'œuvre d'Aldo Manuzio, libraire de la Renaissance dont l'imprimerie, située à Venise, a développé quelques unes des innovations les plus pertinentes en matière d'impression comme nous verrons par la suite. Satué analyse l' « architecture graphique » du livre et les changements introduits par Manuzio en sa triple fonction d'éditeur, typographe et libraire. Au début de sa réflexion, il reprend quelques définitions du livre comme pièce, comme objet. Il y affirme qu'un livre est « un conjunto de hojas impresas –agrupadas en fascículos o pliegos numerados en orden progresivo y cosidos entre sí para funcionar a modo de bisagra – insertadas, fijadas y protegidas por una encuadernación o cubierta. » (*cf.* Satué, Enric, *El diseño de libros del pasado, del presente, y tal vez del futuro. La huella de Aldo Manuzio*, Madrid : Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1998, p. 21). Cette première définition, peut-être un peu scolaire, est nuancée tout au long du livre et inclut par exemple celle ébauchée par l'UNESCO : « Un impreso no periódico que reúne en un solo volumen más de 49 páginas, excluidas las cubiertas. Cuando es más breve se llama opúsculo o folletín, y cuando consta de más de un volumen, obra » (*Ibid.*.) Si la longueur du texte n'est pas une raison suffisante pour le définir comme un roman, elle l'est en revanche pour le définir comme un livre.

VARDEMANN

Octubre de 1973

Un día dejan de pasar los trenes. Después llega una cuadrilla. Seis o siete hombres bajan de un camión. Usan cascos amarillos. Empiezan a levantar las vías. Yo los miro desde acá. Los miro trabajar. Trabajan hasta las seis. Se van antes de que salgan los obreros de la Glaxo. Dejan unos tachos con fuego, para desviar el tránsito. Cuando ellos se van, yo cierro la peluquería.

Les sections s'allongent ensuite jusqu'à occuper une page, mais comme la première ligne de chaque section commence à huit centimètres du haut de la feuille, le texte se trouve souvent réparti en deux pages, offrant ainsi de vastes espaces blancs qui interviennent nécessairement dans la lecture.



Entonces empiezo a soñar con trenes. Con trenes que descarrilan. Se hamacan, antes de caer. Rompen los rieles. Largan chispas. Y después viene ese ruido, previo a la detención, tan estridente. Que hase doler las muelas. Que conmueve. Como cuando la navaja raspa en la zona de la nuca, y las cabezas se estremecen, las espaldas se estremecen, y no importa si es Bicho Souza o el viejo Berman, las espaldas se sacuden como los vagones de un tren descarrilando. Escalofrío, que le llaman. Después hay un ardor, en la nuca. Y la picazón del cepillo, entalcado, rodeando el cuello. Y una primitiva calma.

12

Ahora es una tarde cálida, de sábado. Por eso los obreros no trabajan, enfrente. Nada más los tachos, tiznados, arden un fuego que de día parece no existir. Tomamos mate con mi padre. La ambulancia municipal dobla con velocidad en la esquina de la carnicería de Souza, y se detiene frente a la casa de los Barrios. Miro, con el mate en la mano, desde atrás de la puerta. Bajan dos médicos. Uno entra en la casa, lo recibe la madre de Miguelito. El otro desciende la camilla y entra empujándola. Mi padre, arqueado en un rincón, ajeno y viejo, consumido como un hueso pelado, larga: Apure con el mate. Unos minutos después salen los hombres sosteniendo la camilla. La madre de Miguelito tiene un ataque de llanto. La contiene, con un abrazo, Juan Moyano. Miguelito Barrios ahora viaja, otra vez, en la ambulancia, rumbo al hospital.

13

En 1973, date à laquelle se déroule ce chapitre, Vardemann a déjà purgé sa peine de prison pour un crime qu'il n'a pas commis et pour lequel il a été inculpé du fait de la trahison de son ami Miguelito. L'austérité et la rétention du style, qui comporte un vocabulaire réduit et de nombreuses répétitions, accompagnent la présence de ces espaces où le texte fait silence en laissant résonner les échos de cette voix réprimée qui ne donne pas à entendre son histoire mais qui l'insinue *via* la tension de ses phrases. La présence de ces blancs est corrélative à l'état du style de ce chapitre et consubstantielle à la voix qui le narre. Dans l'exemple qui suit, on

peut observer la réapparition de la première phrase à la ligne 7. Dans ces premières lignes, la ponctuation scandée marque le rythme retenu que nous avons signalé précédemment. Cet exemple, que nous avons déjà analysé dans la première partie (*cf.* 2.2.4.1), rend compte d'un mouvement dans le retour des phrases et de ses variations qui est proche du mouvement général de la temporalité du roman et distinct, comme on peut désormais le voir, au mouvement spatial du texte, qui avance à un rythme constant, en occupant de plus en plus la page. Nous insérons ici deux exemples de plus pour illustrer ces commentaires :

Esta es la segunda vez que llueve, desde que esa cuadrilla trabaja levantando las vías. El tren ahora, dicen, toma otro ramal después de Gorostiaga y pasa por la estación Sud, por donde antes pasaban nada más que los cargueros que venían de La Pampa. Llenos de trigo. Interminables. Es la segunda vez que llueve desde que la cuadrilla trabaja, levantando las vías. Los camiones de la municipalidad se meten en el barro para que los carguen de durmientes; y después salen, dejando huellones enormes, que, cuando se sequen, los chicos patearán como si fueran paredes de ranchos abandonados. Pero el problema es que el barrial se desparrama por todos lados. Ese chirle fofo se pega en todas las cosas. En los zapatos de las mujeres, en las bicicletas de los obreros de la Glaxo, en las botas de los hombres que entran a la peluquería, que

14

ensucian el piso –a pesar de que ponga unos diarios para evitar el desastre–, que arrastran las suelas en el descanso de la silla principal, la reclinable.

15

Entonces, Lucio Montes, que habla, un poco recostado en la silla principal, de la pelea del domingo a la noche, en el Bermejo, que habla de un tipo de Mechita, de un matón, que se peleó con Lavi, un tal Lavi de la zona de la Federación, y que me cuenta que esa noche, él, Montes, no quiso apostar, que no se animó por cagón, porque tenía una fija, que el pibe Lavi lo barajaba de una piña al grandote de Mechita; entonces, mientras Montes habla y yo trabajo, en silencio, sobre las puntas de unos pelos grasosos, afuera, en la esquina de Souza, otra vez se lo ve a Miguelito Barrios, sosteniéndose del tapial sin revoque, andando con dificultad, pálido y flaco, parecido a mi padre. Me detengo, suspendo el movimiento de la tijera. Montes no se da cuenta, sigue hablando, dice que si bien Lavi parecía un paquete que daba lástima, él sabía, dice Montes,

18

que al grandote, Lavi, lo bajaba. Me empieza a buscar, recién, cuando pasa un rato largo sin que la tijera se meta con sus pelos; me ve, Montes, mirar a Miguelito Barrios, que ahora entra en la carnicería de Souza. Así que está de vuelta, digo con sorpresa. Sí, pero parece que no hay remedio, murmura Montes, en otro tono, como con miedo. Y después suspira y se olvida, por un rato nomás, del pibe Lavi y de toda esa pelea en el club Bermejo.

19

Dans le chapitre suivant, raconté par Bicho Souza, cette tension cède la place à une voix plus posée qui intègre par ailleurs le récit enchâssé narré par le personnage Gordo Montes. La voix de Bicho Souza développe un discours plus mesuré, qui accompagne tant l'avancement du texte sur la page que le discours de ce deuxième narrateur enchâssé, dont le récit est pris en charge par Bicho Souza. En conséquence, les sections occupent plus d'espace, s'étendant sur deux ou trois pages. Il n'y a plus de paragraphes isolés. Le léger relâchement du style, qui maintient l'intrigue mais la nuance par le biais de l'intertextualité avec le film *Last train of Gun Hill*, prolonge les fragments du texte.

Uno es el reflejo de lo que son los dedos de sus pies, pienso, mientras salgo del cine Español, conmovido. Me paro, afuera, frente al afiche de *El último tren de Gun Hill*: las caras, jóvenes, de Kirk Douglas y Anthony Quinn, encima de un tren que avanza, me miran desafiantes. Prendo un pucho. Se va formando, en el hall, despacio, una nueva cola para la segunda función. Alguien me saluda. Entonces termino de salir de la película (me alejo de la escena final: el duelo en la estación, el tren partiendo, los cuerpos a un lado de las vías, muertos, y la mirada de esa mujer liberada). Vuelvo a la realidad y descubro un pueblo distinto. Ha caído un aguacero. Mientras miraba la película, junto con ocho o nueve personas, entre ellos Sardoni, que estacionó el Gordini azul en la esquina del Moulin Rouge, y también el matrimonio Echeverría; ha caído, decía, un fuerte,

abundante aguacero que hizo descender la temperatura unos cinco grados. Ahora el asfalto está mojado, es de noche y refrescó. Entonces esa sensación extraña de salir a un pueblo diferente me vuelve a golpear en la cara, como cuando era pibe y salíamos de la matiné –después de haber pasado cerca de cuatro horas en otro mundo–, salíamos de noche, en pleno invierno, con los ojos cansados de ver tantas películas. Esa breve renovación, del pueblo y de uno en el pueblo, ahora, vuelve a producirse, porque yo no estuve cuando la tormenta se instaló –estaba fuera del tiempo–; no estuve cuando el pueblo se embarullaba por ese viento que, seguro, habrá cerrado las puertas y las ventanas, que habrá levantado nubes de tierra que enceguecen los ojos. Cruzo la avenida. Las luces resbalan sobre el asfalto mojado. Siento que estoy caminando en otro lugar, que estoy de viaje, que busco un restorán para cenar, que hay un río cerca, una costanera bordeada de faroles que iluminan, con manchas, los bordes del río. Pero entro a Don Pedrín. Y me siento a la mesa que está pegada al ventanal. Se me acerca un mozo. Me deja la carta y un cenicero. El mozo se parece al hijo de Anthony Quinn: el mozo se parece al asesino. Entonces entra el

matrimonio Echeverría, primero la mujer, después Echeverría. La mujer tiene unas sandalias que le dejan ver los dedos, y pienso, otra vez, obsesivo, que uno es el reflejo de lo que son los dedos de sus pies.

"Al principio no me reconocía, ni siquiera por el nombre: Montes, le digo, de la Glaxo, el de la carnicería de Souza. Y yo pensaba para mí que la turra se estaba haciendo la boluda para evitarme. Cómo no se iba a acordar de mí. Está bien, pasaron más de veinte años. Pero yo estoy casi igual, un poco más gordo, pero gordo siempre fui. Casi igual. No es que me transformé. La que estaba distinta era ella. Eso sí. La reconocí, cómo decirte, por una mueca, una cosa que tenía ella, de montar los labios, como de morderse el labio, montando el de abajo. Y porque me dio la impresión. Qué sé yo. Esas cosas que no se entienden. La reconocés o no. Y yo confirmé la sospecha cuando la Negra Miranda hizo el gesto de morderse el labio, me parece que lo hacía cuando estaba nerviosa, cuando servía las mesitas de hierro en la vereda, y estaba nerviosa. Si yo le

48

llevaba la carne al boliche, cómo no me iba a reconocer. Usted me confunde, me decía ella, che. Pero yo insistía: Vos sos la Negra Miranda, la mujer de Folcada. Y cuando dije así, cuando dije Folcada, se paró, se quedó dura. Se transformó. Qué sé yo, debe llevar ese nombre en la espalda, pensé, como si fuera una cruz".

49

Ce relâchement s'accentue dans le chapitre pris en charge par Miguelito Barrios de façon très visible. Il n'y a plus de sections dans le chapitre mais des fragments de texte séparés par de courts blancs. L'espace blanc s'est réduit progressivement, à mesure que la tension de l'*in crescendo* stylistique s'est accrue. Qui plus est, c'est le seul chapitre où figure un bref alinéa dans tous les paragraphes excepté le premier.

Volvió ayer. Bajó del tren con la cabeza rapada y la piel rancia. No se parecía a Kirk Douglas. Entonces pude ver con claridad mi muerte.

Hay días que me pongo a imaginar de qué manera van a morir los otros. Porque todos vamos a morir de alguna forma.

Entonces, sentado en la vereda de casa, en el club Bermejo o mientras despacho las encomiendas en la estación, me pongo a imaginar la muerte de las personas que veo. Esta idea, desde hace unos años, se me está haciendo recurrente. Apareció después de haber visto una película en el Savoy. Y, ahora, me vuelve como esa tierra que se filtra por las hendijas de las puertas y de las ventanas, y que, apenas un día después de haber sido limpiada la casa, se asienta, esa tierra, otra vez, sobre los

muebles, sobre las cosas. Pero me distrae, digo, la insistencia de la idea. Si al principio me espantaba, si me daba un poco de miedo pensar así, ahora, cada vez más, me voy amigando, porque me despeja, me distrae, pensar la muerte de los otros.

Lo que no podía (como el actor de la película que dieron en el Savoy), hasta ayer que lo vi bajar al Flaco Vardemann del tren, con un bolso gastado y ese tranco sereno, casi hipnótico; lo que no podía, entonces, era imaginar mi muerte.

No estoy de acuerdo con los que, cuando eligen una forma de morir, prefieren no darse cuenta, o desean que la parca los agarre durmiendo, o que no los haga sufrir, como si la muerte no fuera una consecuencia de la vida que uno eligió vivir. Me gustan esas películas en las que los tipos que van a ser fusilados no muestran ni un pequeño gesto de temor, están plantados frente al pelotón, valientes, y en cambio son los verdugos, los tibios que apuntan y que tratan de esquivar la mirada del que espera.

Si me escuchara la vieja, o Bicho Souza, si me escuchara, también, el nuevo macho de mi vieja,

van a creer que estoy loco, o que me quiero matar o que quedé traumado después del accidente que tuvo mi viejo en una domada. Pero no. No quiero matarme, ni quedé traumado con el accidente del viejo. Por eso prefiero no andar contando estas cosas. Me las quedo para mí, como un secreto de uno, que se hace a uno mismo. Me imagino que será como cuando un tipo dice que vio un plato volar y lo vio de en serio. Me imagino que hay que tener pelotas o estar un poco loco para contarle a la gente cosas así. Porque se sabe que la gente no te va a creer. O te van a tratar de enfermo. La gente es ligera. Pero todos tenemos estas ideas en la cabeza, yo me juego que todos, Efraín Bunge debe tener estas ideas en la cabeza, o los alemanes del Munich, o el nuevo macho de mi vieja. Todos tenemos estas ideas en la cabeza, que son como secretos, pequeños tesoros de uno mismo. Eso es así.

Una vez, no sé por qué, salió el tema y me animé a contarle la idea a Ramón Folcada. Con Folcada íbamos, desde que llegó, en el 58, todos los sábados al Fogón, a lustrar las monturas y a ensillar los caballos. Folcada tenía dos caballos. Un overo rosado que era un sueño. Y un gatuno,

pecho la insignia de Ferrocarriles Argentinos. Es un trabajo tranquilo. Me gusta. Entro a las siete de la mañana, media hora antes de que salga el primer tren de pasajeros. Después hasta el mediodía nada más llega el tren de las diez. Y nos encargamos de ordenar los paquetes que vienen de Buenos Aires y de los pueblos de la zona. Preparamos todo y, a la tarde, salgo en la bicicleta de reparto y distribuyo la encomienda. Me gusta ser el que entrega o despacha paquetes que nadie espera o que, desde hace tiempo, alguien desea como loco. Y ahí estoy, golpeando la puerta de alguna casa, llevando un mensaje definitivo. O una noticia inesperada.

Cuando termino de repartir la encomienda me voy al Bermejo. A tomar algo con los muchachos. Los viernes o los sábados, antes, nos íbamos al cine. Y después a los bailes de Pileta o a esos bailes de campo.

Pero hace un tiempo que las cosas cambiaron.

Y las cosas empezaron a cambiar una mañana del 58, octubre del 58. El tren de las diez entraba despacio, como siempre; la máquina largaba

64

un humo negro y espeso que tapaba los silos de los molinos. De ese tren bajarían, unos minutos después, Ramón Folcada, esperado en el andén principal, calurosamente, por un grupo de policías, y su mujer, la Negra Miranda, con veintiocho años recién cumplidos y unas piernas inolvidables.

Entonces abrieron El As de Espada al lado de mi casa. Folcada había sido trasladado como suboficial a la comisaría del pueblo. Y ella, la Negra Miranda, que era porteña, se hizo cargo del boliche. Cocinaba para los obreros de la Glaxo y para los que, de a poco, se enteraban del lugar y preferían dejar las fondas de la Norte, pedalear, a las doce, hasta la Glaxo, mirarle las piernas a la Negra Miranda, hacerse los ratones con esa mina que no se parecía a ninguna del pueblo.

Más o menos en la misma época dos albañiles empezaron a edificar, del otro lado de las vías, una casita sencilla que, a fines del 58, fue ocupada por cuatro mormones. Salían siempre temprano en unas bicicletas negras con dínamo. Saludaban cada vez que pasaban. Y volvían a la nochecita, mientras, por ejemplo, Ramón Folcada, que regaba la

65

L'alinéa soumet spatialement la quasi-totalité du texte à ce premier paragraphe de trois lignes. Comme si tout le reste du chapitre dépendait de ce premier paragraphe qui est repris à la fin, lorsque Miguelito réaffirme que sa mort prend forme face au retour de Vardemann. Le récit de Miguelito, qui présente une grande partie des informations nécessaires pour comprendre l'intrigue, sert surtout à comprendre sa mort, et plus que la mort, la maladie. Le même recours d'un alinéa à partir du deuxième paragraphe se trouve dans l'*incipit* du *Lumbre*. Le récit de Federico reste soumis à ce premier fragment où il annonce que son père l'appelé car Pajarito est mort et que celui-ci lui a offert une vache.

Le dernier chapitre raconté par Folcada est une unité compacte sans retour à la ligne. Le texte commence et avance de façon effrénée, sans pause, jusqu'à un final où le nœud de l'intrigue est dévoilé : la façon dont Folcada a inculpé Vardemann pour son crime et la raison pour laquelle c'est lui qu'il a choisi. Il semblerait que la matérialité du texte décrive le mouvement suivant : elle s'étend en

occupant les espaces qu'elle laissait blancs auparavant ; dans le même temps, sa syntaxe exige une lecture accélérée qui comprime ces espaces. Elle ne laisse guère au lecteur de temps pour s'arrêter sur la page. La syntaxe oblige à passer rapidement sur la surface textuelle. Cette accélération du discours occupe tout l'espace de la page et remplace les silences par un tourbillon de répétitions, comme dans l'exemple suivant :

Le vi las piernas, en un baile, en un cuartel de bomberos en La Boca: le vi las piernas y pensé en el caballo de Yugurta. Y me desboqué, también, como un caballo cuando le vi las piernas. Una morocha infernal. La Negra me hace acordar a la morocha del Abasto. No por el parecido físico, sino por la actitud. A veces le susurro eso a la hora de la siesta. No hay nada más lindo que estar en pelotas con la Negra. A la hora de la siesta. En verano. Pero en cualquier siesta. En verano, mejor, con el ventilador y la persiana entrecerrada. Y apenas tapaditos con una sábana fresca y limpia. Es lo más lindo que hay. Frotarse con el cuerpo de la Negra. Tocarle las piernas. Mientras afuera se escuchan pájaros. Se escuchan chicos que hablan bajito. Y corren con las hondas y los bolsillos llenos de bolitas de paraíso. Y se escucha también mientras nos frotamos en la cama, la Negra y yo, se escucha el resoplo de Yugurta. La cola espantándose alguna mosca, atado en los paraísos. Todo eso viene de afuera. Mientras el ventilador nos refresca. Y la Negra y yo nos refregamos en pelotas. Es lo más lindo que hay. Lo más lindo. Tita Merello, le digo. Sos como Tita Merello en *La morocha del Abasto*. Y a ella no le gusta. Se hace la ofendida. Dice que la Tita

80

Merello es fea. Pero la Negra tiene esa personalidad. Una mujer con ese carácter y ese cuerpo en un pueblo como este. Más vale que va a llamar la atención. Por eso es fácil que alguien se la coja. Seguro que se la coge alguien. Y no es una locura pensar que la Negra se encajeta con algún pendejo. Algún pendejo que se levanta a la Negra y se la coge como si se cogiera a Marilyn Monroe. Claro. Un hembrón como la Negra. Y a la Negra le debe gustar que se la coja un pendejo. Y que el pendejo se la coja con semejante calentura en el marote. A la Negra la calienta que el pendejo se la coja como si la Negra fuera un hembrón. Como si fuera Marilyn Monroe. Eso la debe calentar a la Negra. Y el pendejo se agarra flor de calentura. El pendejo debe estar enamorado. Esto es así. Me juego lo que no tengo. Entonces a la Negra se la coge un pendejo que está enamorado de la Negra y que se la coge como si se estuviera cogiendo a Marilyn Monroe. Eso no quiere decir que el pendejo se la coja bien a la Negra. Porque yo sí me la cojo bien a la Negra. La Negra grita de lo lindo en las siestas. En pelotas nos refregamos lindo. Y el ventilador nos refresca. Y apenas una sabanita recién lavada nos roza los cuerpos. Y la Negra grita. Le gusta a la Negra cómo la

81

cojo. Lo que estoy diciendo es otra cosa. Que a la Negra le debe gustar coger con el pendejo. No porque el pendejo se la coja bien. Sino porque el pendejo se la coge seguro como si la Negra fuera Marilyn Monroe. Y el pendejo por eso se enamora. ¿Quién puede enamorarse de esa manera? ¿Quién puede cogerse así a la Negra Miranda? Cualquiera. Pero son pibes del barrio, seguro. Yo pienso que Miguelito no es. Miguelito tiene la cabeza llena de fantasmas. Me dice que piensa mucho en la muerte. Me habla del padre. Me describe, siempre que montamos, la manera en que un overo rosado parecido a Yugurta lo tiró a la mierda en una domada. Parece que era flor de hijo de puta, el padre. Eso es lo que se dice. Que el padre de Miguelito era flor de hijo de puta. Pero Miguelito no puede cogerse entonces a la Negra así. Un tipo que piensa todo el tiempo en la muerte no puede cogerse a la Negra de esa manera. Entonces quién. ¿Bicho Souza? Pienso que no. Está por ser padre. Ya sé que eso no tiene nada que ver. Pero es un tipo más bien expresivo. Un artista. Un tipo que se coge a la Negra Miranda como si la Negra Miranda fuera Marilyn Monroe, y se enamora de ella, más bien tiene que tener una personalidad reservada. Un tipo cerrado. Un

82

tipo que se pajea mirando alguna revista pornográfica. Algo así. Entonces cuando el pendejo se encuentra con las piernas de la Negra Miranda no puede hacer otra cosa que verla como si la Negra Miranda fuera una de esas fotos que el pendejo mira cuando se pajea. Esto es así. Me juego lo que no tengo. Por eso Bicho Souza no es el tipo. No descarto a nadie. Pero no tiene el perfil. Quedan dos. Cualquiera de estos dos tiene el perfil. Lucio Montes es uno. Carnicero. Gordo. No se le conocen mujeres. Mirón. Se da vuelta para mirarle el culo a cada mina que pasa. Es una fija. Tiene todos los rasgos. Y el otro es el hijo del peluquero. Vicente Vardemann. Este tiene una novia. Pero también tiene una mirada oscura. Es flaco y alto. Le transpiran las manos. Es reservado y triste. También es el candidato. Si a mí me dan a elegir, yo primero diría que es el Gordo Montes. Pero a veces también lo obvio resulta que es lo equivocado. Entonces cualquiera de los dos puede ser. Y si uno se pone a pensar en la Negra Miranda. Si uno se pone a pensar cómo es posible que la Negra Miranda le dé pelota a alguno de estos dos tipos. Yo contesto con lo que decía antes. Lo que a la Negra le gusta es que el pendejo se la coja pensando que se está

83

Les espaces blancs ont peu à peu cédé la place au texte. Tandis que l'organisation temporelle du roman manifeste un mouvement d'aller-retour le long de la ligne chronologique, le style avance en ouvrant la phrase retenue jusqu'à la paranoïa, de façon linéaire, et cette linéarité est représentée graphiquement par l'occupation progressive de l'espace de la page. L'espace qu'occupe le texte fait partie de la grammaire de son style, il possède en ce sens une fonction visuelle. Il montre comment un style occupe une place, comment on occupe une place *via* le style et non seulement *via* la résolution technique de l'intrigue, qui est finalement ce qui se déroule dans le roman grâce à l'organisation temporelle.

Ronsino résout l'histoire sur le plan technique, à travers la dé-hiérarchisation de la chronologie, mais sur le plan du style il avance linéairement, c'est-à-dire spatialement. Il prépare, au niveau stylistique et dans la façon d'occuper l'espace de la page, la voix qui racontera le prochain texte et qui émerge, comme nous l'avons dit, à la dernière page, Federico Souza. La page ne soutient pas seulement le texte,

elle n'est pas qu'un support, elle mobilise également des sens. Elle est imbriquée dans la matérialité de l'écriture.

4.2 L'espace typographique : la matérialité de l'écriture

Dans les textes où l'on ne détecte pas de changements de typographie ni de typographies inhabituelles par rapport à celles utilisées ordinairement dans l'édition de livres, le type d'écriture n'attire pas l'attention. Mais lorsque le type d'écriture n'est pas uniforme ou est inusuel, il se produit un écart par rapport à la convention qui révèle des significations et invite à reconsidérer le travail sur la typographie comme un trait de style.

La typographie est une discipline qui existe depuis l'invention des types mobiles au milieu du XVe siècle en Europe. S'il ne serait pas pertinent dans le cadre de notre étude d'en ébaucher l'histoire et que cela nous éloignerait du sujet qui nous intéresse présentement, nous mentionnerons quelques jalons pertinents pour notre réflexion. La typographie consistait en l'impression à l'aide de morceaux de métal ou de bois indépendants, mobiles et réutilisables, chacun de ces morceaux ayant la forme d'une lettre en relief sur l'une de ses faces. Depuis l'écriture manuscrite jusqu'à l'impression de textes produits par des dispositifs numériques en passant par la presse de Gutenberg et la révolution industrielle, les inventions ont été très nombreuses et toutes reposent sur les possibilités offertes par l'alphabet[256]. L'établissement de l'alphabet et de la transformation des idéogrammes qui représentaient des objets en signes abstraits constitués en lettres est un processus long que nous ne pourrons pas embrasser entièrement ici. Signalons la standardisation de l'écriture manuscrite impulsée par le règne de Charlemagne – entre 768 et 814 après J-C – dans la mesure où il inclut une série de normes liées à

[256] Pour plus de renseignements : Meggs, P. et Purvis, A., *Megg's history of graphic design*, Hoboken : John Wiley and sons, 2012 ; Jubert, Roxane, *Graphisme, typographie, histoire*, Paris : Flammarion, 2005, p. 34-35. Dans son étude, Jubert rappelle les nouvelles possibilités proposées par l'alphabet en ce qui concerne l'écriture et surtout la typographie. « Du fait de la restriction du nombre des signes, les lettres peuvent se fabriquer en quantité et se ranger dans des casses de taille aisément manipulables (si l'alphabet phénicien se compose de vingt-deux lettres-consonnes, les signes visuels de la langue chinoise se comptent en milliers ou dizaines de milliers de graphies selon les niveaux de langue ».

l'écriture qui perdurent jusque dans nos pratiques quotidiennes[257]. Son objectif fut d'égaliser d'une certaine façon les graphies qui en Europe étaient sujettes aux particularités de chaque région et à l'action spécifique des scribes[258].

La minuscule caroline était une écriture ronde et très lisible grâce à l'espace qu'il existait entre les lettres. Même si vers le XIIe siècle elle fusionna avec la minuscule gothique – cursive et moins lisible –, la caroline servit de base aux typographes de la Renaissance, qui considérèrent les textes écrits en minuscule caroline comme de véritables manuscrits classiques. C'est-à-dire que par son aspect, les hommes de la Renaissance la prirent pour une calligraphie latine. C'est pourquoi ils fondirent des types mobiles sur ce modèle. Aldo Manuzio interviendra sur les types en créant la cursive, comme nous le verrons ensuite. Sa figure contient encore celles du typographe, de l'imprimeur et du libraire. Mais à mesure que se développe l'imprimerie, les productions matérielle et intellectuelle du livre se dissocient peu à peu. Cela suppose que bien des décisions graphiques qui transmettent du sens, telles que l'espace blanc déjà mentionné, ne sont pas pleinement prises par les écrivains mais par les éditeurs et les dessinateurs, qui au Moyen Âge sont encore les imprimeurs et les fondeurs de types.

La Révolution industrielle implique une explosion de la variété des types graphiques, qui commencèrent à se voir associées des significations distinctes. La typographie comme forme est porteuse de signifiés qui fonctionnent en même temps que le contenu sémantique des énoncés qu'ils transmettent. La communication publicitaire, dans le cadre d'une urbanisation croissante, fut la scène sur laquelle le design graphique et la typographie prirent leur essor. Les imprimeries virent augmenter leur nombre et leur capacité productive– surtout quand on installa les presses à moteur à vapeur – et la typographie s'installa dans l'espace public, sur les affiches publicitaires et les panneaux, dont la confection changea au long du XIXe siècle en fonction des innovations d'impression et de

---

[257] On tient à signaler parmi ces régulations : la combinaison de la minuscule caroline et de la majuscule héritée des capitales romanes, l'élargissement des signes de ponctuation, l'insertion des espaces et les phrases initiées avec des majuscules, pour n'en citer que quelques-unes (*cf.* Jubert, Roxane, *Graphisme, typographie, histoire, Op. Cit*, p. 30).

[258] Nous parlons de « région » à ce point de l'étude et non de langue car au moment de ces régulations la langue d'écriture restait le latin et les langues romanes étaient en pleine formation.

production, puis au long du XXe siècle en incluant des images, des photographies et des vidéos. Ces observations que nous venons de faire n'ont pas pour prétention de remplacer une introduction pertinente à l'histoire du design graphique mais bien de relever quelques éléments qui justifient les pages qui suivent.

À titre d'exemple pour illustrer rapidement l'idée que la typographie transmet des significations, voici l'une des typographies plus classiques de l'histoire de la publicité graphique au niveau international :

Herman Ronsino

Dans l'inscription ci-dessus, le nom complet de Ronsino est écrit avec la typographie qui a servi de logotype jusqu'à il y a peu de temps à l'une des marques les plus importantes de boisson gazeuse, Coca-Cola. Le logo fut créé en 1885-1886 par l'un des associés des créateurs du soda et l'on utilisa la typographie Spencer, de style Art Nouveau, qui connut un grand succès entre 1850 et 1925. Il s'agit d'une typographie créée aux États-Unis et utilisée dans ces années-là comme la typographie officielle des échanges commerciaux. On l'utilisait également comme calligraphie et l'on fabriqua des types mobiles pour l'utiliser dans les imprimeries.

Cette typographie imite l'écriture manuscrite à la plume et demeure associée à l'esprit commercial et au succès qu'incarne la marque, à une certaine idée de la mondialisation par l'omniprésence de la publicité, voire à la notion même de capitalisme, représentée par la dynamique de cette grande entreprise multinationale.

C'est aussi sa condition de typographie italique, son inclinaison, qui donne à cette typographie son aspect d'écriture manuscrite, et lui confère donc un air d'écriture ancienne, de véritable calligraphie associée au passé.

Nous réfléchirons ici à la typographie comme un espace au sens double. D'une part, la typographie en ce qu'elle occupe la page ; d'autre part, en ce qu'elle constitue un espace où se jouent des aspects du sens.

4.2.1 Romaine et italique

L'aspect de la typographie qu'il nous intéresse d'étudier dans le projet de Ronsino est la distinction entre écriture italique et écriture romaine.

L'italique remonte au tout début de l'imprimerie. Aldo Manuzio inventa cette typographie sur sa presse Aldina de Venise avec le concours de Francesco Griffo. Enric Satué qualifie cette invention par les termes suivants : « descubrimiento personal del tipo cursivo, inclinado, cancilleresco, bastardo, itálico o aldino –que de todas formas se lo ha llamado– con una capacidad de implantación ecuménica y fulminante. »[259].

Cette découverte coïncide avec un autre grand apport de Manuzio au monde éditorial, à savoir le format du livre de poche. Manuzio souhaitait réduire la taille des livres pour en faciliter l'accès aux étudiants, et ces deux phénomènes vont de pair, puisque l'italique occupe moins d'espace, ce qui permet d'obtenir des livres dont la quantité de texte est la même mais dont la dimension matérielle est moindre[260].

---

[259] Satué, Enric, *El diseño de libros del pasado, del presente, y tal vez del futuro. La huella de Aldo Manuzio, Op. cit.* p. 51.

[260] C'est dans le texte de Pétrarque *L'ascension du Mont Ventoux* que l'on peut apprécier l'une des premières apparitions du changement que suppose le livre de poche. Pétrarque y raconte son expérience d'ascension du mont, le choix du camarade, du chemin adéquat, la différence entre le chemin court et simple et le chemin long et difficile. Arrivé au sommet, Pétrarque prend son édition de poche des *Confessions* de Saint-Augustin et lit une page au hasard. Ce geste de lecture, combiné à l'effort singulier de l'escalade et les conclusions qu'il tire de cette lecture n'auraient pas été possibles sans l'existence des petits livres transportables. Voici comment le décrit Pétrarque lui-même :

Cette invention typographique rapidement intégrée par d'autres imprimeries européennes est encore tout à fait en vigueur aujourd'hui et figure parmi les fonctions des logiciels de traitement de texte comme Word. La grande majorité des polices de caractère que propose le logiciel possèdent une version romaine et une version italique. L'emploi de l'italique dépend des langues et du genre discursif et se voit régulé : il sert à mettre l'accent sur un mot, à indiquer l'usage d'un terme provenant d'une autre langue, à indiquer les titres de livres, à signaler les sous-titres, entre autres fonctions.

Au cours de la première partie du projet, Ronsino opte pour l'italique à des moments précis. Sont en jeu dans ce choix de l'italique des significations qui se définissent et s'affirment à mesure que le projet avance. L'éclectisme dans l'usage de l'italique des premiers textes acquiert peu à peu un sens précis. Nous

---

> Frontière de la France et de l'Espagne, la cime pyrénéenne ne se voit pas de là où nous nous trouvions, quoiqu'il n'y ait pas à ma connaissance d'obstacle à cela ; la raison en est seulement la fragilité du regard humain. On distinguait parfaitement bien les montagnes de la province de Lyon sur la droite, et sur la gauche la mer de Marseille et celle qui baigne Aigues-Mortes, pourtant distantes de plusieurs jours de marche. Le Rhône lui-même était sous nos yeux.
>
> Pendant que j'admirais un à un chaque endroit, tantôt goûtant un décor terrestre, tantôt élevant à l'instar de mon corps mon âme vers de plus haut sphères, je décidai de jeter un œil au livre des Confessions de Saint Augustin, présent de ton amitié ; je le conserve en mémoire de l'auteur et du donateur et l'ai toujours en main : un petit livre gros comme le poing, d'un format étroit, au charme infini. Je l'ouvris pour lire la première page venue ; que pouvais-je y rencontrer, qui ne fût un passage pieux et plein de dévotion ?
>
> Le livre dix de l'ouvrage se présenta sous mes yeux. Désireux d'entendre par ma bouche un passage de Saint Augustin, mon frère se tenait debout et tendait l'oreille. Je le jure sur Dieu et sur lui-même, qui était présent, dès que j'eus fixé mon regard, je vis écrit : « Les hommes vont admirer les hauteurs des montagnes, les flots immenses de la mer, les cours très larges des fleuves, le pourtour de l'océan, le manège des étoiles, et s'abandonnent eux-mêmes » J'eus honte, je l'avoue. Priant mon frère, avide d'écouter, de ne pas de déranger, je refermai le livre, irrité contre moi-même d'admirer encore des choses terrestres, moi qui aurais dû depuis longtemps apprendre des philosophes païens eux-mêmes que :
>
> Rien de mérite l'admiration sinon l'âme, que rien n'est grand devant elle quand elle sait être grande.
>
> (Pétrarque, *L'ascension du Mont Ventoux*, traduit par Yann Migoubert, Paris: Sillage, 2011, p. 28-30).

Les conclusions de Pétrarque découlent non seulement de la lecture mais aussi de la lecture dans ce contexte particulier, suite à l'ascension du mont et l'observation depuis le sommet. Ces conclusions dépendent de la possibilité de transporter le livre. Hernán Ronsino se rappelle avoir lu les récits de Miguel Briante assis sur la Plaza España, dans le centre de Chivilcoy, et avoir senti l'identité entre l'espace représenté dans les récits et le lieu où lui-même se trouvait. Ce changement dans le format des livres qui les rapproche du corps humain peut être comparable à celui qui s'est produit lorsque les téléphones portables ont permis une connexion directe à Internet, libérant ainsi leurs usagers de la nécessité de se trouver dans un lieu avec un accès à Internet pour naviguer sur la toile.

travaillerons sur les trois cas précis que constituent les contes « Te vomitaré de mi boca » et « Secuelas de un viaje sin partida » et le roman *La descomposición*[261].

4.2.2 L'emploi de l'italique dans le conte « Te vomitaré de mi boca »

Dans le conte « Te vomitaré de mi boca », l'usage de cette typographie a différentes significations, certains plus conventionnels que d'autres. Les répliques des personnages apparaissent parfois en italique mais les guillemets sont également utilisés. On ne remarque pas de régularité systématique et il semblerait qu'on ne puisse établir de critère unifié quant à l'emploi de cette typographie. Afin d'analyser cette question en détail, nous faisons figurer ci-dessous un tableau des exemples de l'emploi de l'italique dans le conte « Te vomitaré de mi boca », avec le numéro de page correspondant et la fonction que nous leur attribuons. À la suite du tableau nous commenterons quelques-uns de ces exemples en fonction de leur contexte d'apparition et de l'interprétation générale que nous faisons de cette particularité textuelle dans le conte.

Tableau : Emploi des italiques dans «Te vomitaré de mi boca»

Page	Texte en italique	Fonction de l'italique
7- 27- 28 - 30	*costillal*	Signaler l'orthographe
8	*Ritmo*	Nom propre d'un commerce
8	*el misterio que traía en los ojos*	Discours rapporté et commenté
11	*«ese hijo de puta me los mandó»*	Citation
11	*allanamiento*	Emphase sur le sens du mot dans ce contexte
13	*chicas*	Emphase sur le sens du mot dans ce contexte
20	*Seven Up*	Nom propre

[261] Eterna Cadencia a publié *Glaxo* et *Lumbre* avec deux polices différentes, « Stempel Garamond » pour le texte et « Trajan » pour les titres. La première édition de *La descomposición*, publiée par Interzona, est réalisée avec les polices « Jenson » et « Johnston », dans leurs variantes *regular*, *semibold* et *italic*, et les mêmes que pour *Lumbre* et *Glaxo* lorsqu'Eterna Cadencia republie le roman en 2014.

20	*mierda*	Discours rapporté et commenté
22	*mi*	Emphase sur la possession impliquée par l'adjectif
22	*cruzando*	Emphase sur la traversée
22 - 23	*(se fueron al centro)* *(que se fueron al centro)*	Quasi didascalie au milieu de la narration
23	*caladas*	Discours rapporté
24	*el silencio*	Forte emphase sur le sens du mot dans le contexte
24	*definitiva/definitiva*	Emphase sur le sens du mot dans ce contexte
24	*una mujer*	Emphase sur le sens du mot dans ce contexte
28 - 30	*guardado*	Emphase sur le sens figuratif du mot
28	*amigo*	Emphase sur le sens éventuellement ironique du mot dans ce contexte
29	*Grandes estrellas de escarcha/* *vienen con el pez de sombra/* *que abre el camino del alba*	Citation du « Romance sonámbulo » de Federico García Lorca
31	*reponer*	Discours rapporté et commenté
32 - 33 (trois fois)- 34 (trois fois) - 35 - 36	*Tragedia Grotesca*	Nom attribué par le narrateur à la prostituée Gladiolo Santonuchi
33	*definitivamente*	Reprise des italiques de « definitiva »
33	*El pez de sombra pedía abrir el camino del alba*	Reprise et interprétation des vers de Lorca
33	*pez de sombra*	Reprise et interprétation des vers de Lorca
35	*amén*	Discours rapporté
37	*La Náusea no me había abandonado y no creo que me abandone tan pronto; pero ya no la soporto, ya no es una enfermedad ni un acceso pasajero: soy yo.*	Citation
37	*Lo mejor sería escribir los acontecimientos cotidianamente. Llevar un diario para comprenderlos.*	Citation du cahier de Juan Rivera
37	*Yo*	Citation du cahier de Juan Rivera
37 (deux fois)	*Choli*	Citation du cahier de Juan Rivera
37 (deux fois)	*Gla*	Citation du cahier de Juan Rivera
37 (deux fois)	*CS*	Citation du cahier de Juan Rivera
37 (deux fois)	*Enano*	Citation du cahier de Juan

		Rivera
37	*DINERO*	Citation du cahier de Juan Rivera

Les premières italiques du conte se trouvent à la page 8 avec le mot « *Ritmo* », pour signaler sa condition de nom propre ; cependant, plus haut est mentionné le « Banco Provincia », qui est aussi un nom propre mais n'est pas distingué par des italiques. Dans le deuxième exemple, *« el misterio que traía en los ojos »,* Ronsino emploie l'italique pour la deuxième occurrence de cette phrase, lorsque le narrateur la commente, comme nous l'avons analysé dans le premier chapitre (*cf.* 1.1), et non la première fois qu'il énonce le discours de Negra Díaz. L'italique ne vient donc pas simplement signaler que ces mots sont cités, mais bien souligner des particularités de l'expression qui attirent l'attention du narrateur.

Ensuite, deux italiques apparaissent à la page 22 : l'adjectif possessif *mi* qui qualifie *calle* et le gérondif *cruzando* qui indique la situation de la maison de Paula, où se trouve Nano lorsqu'il est narrateur, vis-à-vis de sa propre maison. Les italiques semblent ici mettre l'accent sur la condition marginale de son quartier par rapport au centre du village ou au quartier plus favorisé où vit Paula. À ce moment précis c'est le déluge sur le village et Nano imagine ce qu'il peut bien se passer dans *son* quartier, qui se situe *de l'autre côté* (*cruzando*) une avenue et qui se trouve être une zone inondable, et il mentionne le fait que dans la rue où vit Paula il n'y a pas de boue car il y a de l'asphalte. L'adjectif possessif et le gérondif s'associent par la typographie à la phrase qui insiste à deux reprises dans ce paragraphe sur les parents de Paula qui ne sont pas à la maison : « *(se fueron al centro)* » et « *(que se fueron al centro)* ». Ces indications entre parenthèses apparaissent deux fois dans cette scène et fonctionnent presque comme des didascalies, en ajoutant une information sur le contexte ; elles contribuent aussi à un certain isolement de la scène vis-à-vis du reste du récit, où ce recours n'apparaît pas. Les trois éléments – adjectif possessif, gérondif et phrases entre parenthèses – s'unissent en leur condition typographique et constituent une autre ligne interprétative liée à la situation de la maison de Nano : Paula vit dans le quartier le plus favorisé, éloigné des rues en terre en direction de la campagne, mais aussi

éloigné du centre-ville et des commerces, situation typique de la structure des villes de province, et Nano dans les rues en terre.

L'accent mis sur le terme *silencio* est si fort qu'il transforme la typographie en italique. Il désigne la question politique qui avait été passée sous silence dans le texte. « En agosto se comenzó a hablar de política. Hasta en el séquito de Don Boldo. Hasta allí, donde antes ese tema había sido *el silencio* » (*V*, p. 24), dit le texte. Ce début coïncide avec celui de la campagne électorale et l'appel à des élections en 1983 qui mènera au retour de la démocratie dans la réalité historique argentine. Cet élément introduit une nuance à la ligne de lecture établie par les italiques que nous avons commentées. Le silence qui se rompt parce que l'on commence à parler de politique coïncide avec le fait que Paula tisse un lien avec Lucas Ugarte, qui vit « a dos cuadras de la avenida, dos cuadras sobre el asfalto, se entiende, en el chalet de los Ugarte » (*V*, p. 24). Ces deux commencements, celui de la présence de la politique dans les conversations et celui de la relation entre Paula et Lucas Ugarte, semblent liés à la situation du quartier du narrateur au sein de la configuration socio-géographique du village. La ligne qui a débuté plus haut continue avec les deux italiques qui suivent – *definitiva* et *una mujer* – et propose une signification possible : le silence, définitif, une femme. La ligne qui atteste de la condition marginale de la maison de Nano se prolonge avec celle qui enferme le corps d'*une femme* (*una mujer*) dans un silence définitif : Paula dans la cabane des Ugarte, un corps sur lequel Nano ne pourra désormais plus rien faire. Dans la charnière qui sépare institutionnellement la dictature militaire de la démocratie se loge au sein de l'espace typographique le silence définitif à propos d'une femme : impossible de ne pas penser à la figure de Walsh et à son texte « Esa mujer », à propos du corps d'Eva Perón[262].

On trouve ensuite *Tragedia Grotesca*, un oxymore générique qui unit la tragédie et le grotesque, ces deux mots étant écrits avec des majuscules, tels que sont écrits les mots qui composent le nom propre d'une personne, prénom et nom, ici substantif et adjectif. C'est de cette manière que le narrateur désignera ce personnage par la suite.

---

[262] Walsh, Rodolfo, « Esa mujer », *Cuentos completos*, Madrid : Veintisieteletras, 2010.

Les vers de Lorca cités par Rivera intègrent le texte au moment axial où Nano sent l'érection et prennent ainsi leur sens complet, surtout lors de leur seconde apparition, où le nom du membre est remplacé par le vers « *pez de sombra* ».

À la fin du tableau nous mentionnons les citations du carnet de Juan Rivera. Les noms, quoi qu'abrégés, sont identifiables : *Choli* pour Cholita, *Gla* pour Gladiolo Santonuchi et *CS* pour Cura Solimano. Cependant, dans le contexte d'apparition de ces abréviations, Ronsino fait figurer entre parenthèses des alias : « *Yo* (alias Primavera Rota) », *DINERO* (alias Invierno Duro o también Pura Cáscara de Barniz) ». Les majuscules sur tous les mots qui intègrent les alias rappellent les noms des personnages d'*El fiord*, d'Osvaldo Lamborghini, noms dont l'interprétation est également typographique, car ce sont les majuscules qui y constituent la clé du sens[263].

Comme nous avons pu le remarquer, l'emploi de l'italique dans ce récit a diverses fonctions, parmi lesquelles la plus notable est l'entrelacs de lignes de signifiants qui produisent des sens, certes dérivés de l'histoire mais difficilement intégrables à la diégèse de façon directe. Cet éclectisme quant à l'usage de la typographie disparaît dans le dernier conte du recueil, dans lequel le fonctionnement typographique est plus stable.

4.2.3 L'emploi de l'italique dans le conte « Secuelas de un viaje sin partida »

Dans le dernier récit du recueil de contes, l'auteur a recours à la typographie pour mettre en exergue la différence entre deux fragments qui encadrent le récit, que l'on peut considérer comme l'*incipit* et l'*explicit*, et le reste du texte, à savoir un dialogue entre Ben et Aló (sur ce point voir l'analyse narratologique du récit dans la première partie, *cf.* 1.2.5). Ces fragments sont écrits par Pajarito Lernú et inaugurent le discours écrit de ce personnage qui poursuivra avec le cahier de *Lumbre* déjà étudié (*cf.* 3.1).

---

[263] Dans le texte d'Osvaldo Lamborghini les initiales des noms des personnages ont une valeur politique : «Carla Greta Terón»: la CGT. Une allusion à la Confédération Générale du Travail, renforcée par la proximité phonétique entre Terón et Perón (Lamborghini, Osvaldo, *El fiord*, Barcelona: Ediciones Sin Fin, 2014).

L'italique indique cette coupure entre les deux parties du texte, et fonctionne comme une indication du changement de narrateur, mais introduit aussi à l'importance qu'acquiert cette typographie dans le roman *La descomposición.* Cet aspect anticipatoire est lié à ce qui se dit en italique. Voici les extraits reproduits :

> *...la luz no entra, la luz se aplasta contra el vidrio sucio, el vidrio es un ventanal, afuera, entre las macetas y los helechos, hay una pelota quieta, y baldosas sosteniendo a la pelota quieta, y humedad, en un rincón, la mancha de humedad que va trepando en silencio, un silencio descompuesto, sucio, convulsionado, torcido, atorrante, el silencio de la muerte, estamos muertos, no hay otra cosa que decir, si no me pongo a escribir, si no tomo el lápiz, seguiré estando muerto, seguiré sosteniendo el silencio, seré parte del mundo de la pelota, de las macetas con helechos, de las baldosas que soportan todo, creceré mudo, como la mancha de humedad, me expandiré, treparé hasta ver que del otro lado también hay muchas manchas, todos ahora estamos muertos quiero escribir en la pared del patio, pero no hay luz, todos ahora estamos muertos, somos silenciosas manchas de humedad, la muerte hoy, en este espacio exagerado, es una mancha de humedad expandiéndose por una pared sin revoque, y eso es así, porque a mí se me antoja que sea así, entonces quiero dejar de ser muerte, quiero tomar el lápiz y escribir, escribir que soy mosca, escribo, yo, Pajarito Lernú, que soy mosca, que soy una mosca que da vueltas, quiero escribir una frase que desate un nudo, y que sea una frase: un mundo expandido hacia la nada, que explique sin explicar, que trace el relieve de las cosas más feas, más pequeñas, más endurecidas por el miedo y el fracaso...* (*V,* p. 73-74).

> *...afuera no hay luz, y por lo tanto la rigidez de los músculos en las caras se pierde, ese detalle insignificante también deja de ser detalle, porque ahora no se ve, y no se ve, no sólo por el vidrio que es un ventanal y que está sucio, sino porque afuera ahora no hay luz, es de noche, y cuando es de noche no veo a las macetas con helechos, ni a la pelota quieta, ni a las baldosas que lo sostienen todo, pero crece, en silencio, aunque no la vea, la mancha de humedad, sigue expandiéndose, los brazos de la humedad, en silencio, como un taladro que atraviesa los oídos, los oídos de los mudos, de los que ahora están muertos, de todos nosotros que estamos muertos quiero escribir en la pared sin revoque del patio con un trozo de carbón, pero no hay luz y los oídos se desangran, lentamente, entre figuras masticadas de bronca, deshilachadas, como vestidos arrasados por perros furiosos: un campito húmedo, como la mancha, la pelota en un campito húmedo como la mancha, el descolorido campito húmedo como la mancha y con la pelota, el largo silencio en ese campito descolorido y húmedo como la mancha y con la pelota, lo incomprensible se proyecta siempre, en ese largo silencio, hacia lo eterno, pido perdón ahora por el punto, cómplice de todo: de la humedad, de la sonrisa involuntaria, si es que hay sonrisa, de este pueblo horrible, del retrato sepia, de Beckett, del aire envejecido, de los animales muertos de los caminos secos, de las lágrimas sueltas, de las frescuras, de los sudores, de las miradas, de las posiciones incómodas, de las macanas, de los hombres o mejor dicho de los pequeños fantasmas de andenes, pequeños fantasmas en los extremos de los andenes: pido perdón entonces, yo, Pajarito Lernú, por el punto final, esa otra oscura forma de la muerte* (*V*, p. 94-95).

L'italique, plus semblable à l'écriture manuscrite, oppose deux définitions centrales pour l'écriture. Pajarito écrit à la main, avec un crayon à papier, ce qui provoque une sensation de passé, invoque un moment de l'écriture antérieur à ou éloigné de la technologie. Il écrit au crayon, pas même à l'encre, de façon presque infantile, scolaire. D'un côté, donc, l'italique symbolise cette écriture manuelle de Pajarito Lernú.

Mais d'un autre côté, l'italique rétablit une ligne de lecture, qui n'est plus constituée de mots isolés mais de blocs de texte. Ces deux blocs sont unis par leur matérialité typographique et il faut les lire ensemble. Il y a dans l'italique un protocole de lecture qui invite à raccorder les points de suspension par lesquels se conclut le premier fragment à ceux du second. Le contrepoint entre les deux parties propose des continuités présentes dans les deux fragments ainsi que deux définitions.

Dans les deux fragments s'établissent deux espaces, le dehors et le dedans, séparés par la vitre d'une fenêtre. Dehors il y a de la lumière mais aussi de l'obscurité. Certains éléments, par ailleurs, sont maintenus dans les deux fragments : il y a des pots et des fougères, un ballon, un sol carrelé et un mur sur lequel s'étend une tache d'humidité. Cette vitre, cette fenêtre, ne laisse pas entrer la lumière, mais elle permet de voir ce qu'il y a dehors lorsqu'il y a de la lumière, ou ne le permet pas, ne permet pas même de voir les détails, qui perdent leur condition de détails lorsqu'ils sont rendus invisibles par l'obscurité. Cette vitre infranchissable qui laisse les choses de l'autre côté et permet ou non de les voir constitue une bonne métaphore de la langue telle qu'elle est mise en question dans le conte « Lasteralma » (*cf.* 1.2.4). La scène fonctionne comme une métaphore des idées mobilisées dans ce conte et presque comme une allégorie de la caverne, où un personnage enfermé derrière une vitre voit ou ne voit pas les choses, les apparences, du fait de l'action de la lumière – la *lumbre* –, ce qui donne lieu aux deux définitions.

Les deux définitions opposent les fragments. Tandis que dans le premier Pajarito souhaite écrire une phrase qui défasse un nœud et qui soit « *un mundo expandido hacia la nada* », dans le second il s'excuse de mettre le point final, qui

n'est autre que « *esa oscura forma de la muerte* », un « *cómplice de todo* » d'où émerge, comme d'un aleph, une énumération[264]. Si le point est la forme de la mort, la phrase serait la forme de la vie, la forme-de-vie qui sépare l'écrivain de sa mort et le maintient dans son corps, loin des pots et des fougères, du ballon et de la tâche d'humidité. Cette forme-de-vie que constitue la phrase est la face visible de la position de l'écrivain dans la langue et de sa possibilité de « saisissement créateur ». Sortir de la langue, « défaire le nœud » (« *desatar el nudo* »), comme l'écrit Pajarito, ce serait pouvoir marquer la syntaxe par le rythme de son propre corps, défaire le lien qui nous attache à la syntaxe normée, scolaire, et étendre la phrase, la mener à ses possibilités maximales, l'étendre jusqu'au néant, c'est-à-dire ne pas partir en quête des objets à travers la phrase mais bien faire l'expérience du langage par le langage lui-même, comme le propose Giorgio Agamben.

Cette forme-de-vie prend une forme italique, la forme d'une typographie à l'inclinaison manuscrite, aux accents de passé. Une écriture qui émerge directement du corps et qui le donne à voir dans sa forme matérielle en évoquant l'image qu'avait – qu'a – l'écriture à la main ; une écriture dé-technologisée, semblable à celle que propose Ronsino dans le dernier essai qui figure dans *Notas de campo* :

> Los recursos que hoy ofrece la técnica al servicio de un texto son, realmente, oportunidades inéditas además de ofrecer una facilidad en el proceso de escritura –corrección, edición– que no hace, para nada, extrañar los engorrosos mecanismos que suponía, por ejemplo, la escritura en una máquina de escribir. Sergio Chejfec detalla muy bien esto en su reciente libro *Últimas noticias de la escritura*. Pero, más allá de las facilidades que ofrece una computadora, la respuesta a la pregunta anterior, creo, se dará en función del lugar que ocupe la máquina en el proceso creativo. De allí se abren posturas enfrentadas. Frente a la escritura no creativa, por ejemplo, la escritura lenta que utilice a la tecnología como herramienta de producción intelectual y no como herramienta de consumo. Frente a la escritura a la que solo le interesa el presente desacoplado del pasado, la escritura que se enlaza con el pasado para discutir tradiciones, herencias. Frente a la escritura que desprecia la memoria, organizada por un algoritmo, una escritura con memoria crítica, hecha por sujetos. Si esta última es una postura vieja, anacrónica, anticuada, poco atractiva, es, de todas maneras, para mí, la postura que le permite a la literatura seguir siendo un atributo humano. Lo humano en busca de lo

[264] L'énumération est une des formes préférées par Borges et quand il voit finalement l'aleph anticipé par Carlos Argentino Daneri et se retrouve devant l'impossibilité de narrer la simultanéité par le langage successif, il lance une énumération qui tente de combler cette chimère (Borges, Jorge Luis, « El aleph », *Obras Completas, Volumen I 1923-1949*, *Op. cit.,* p. 617-630).

humano, decía Gombrowicz; ese, sin dudas, es el gran desafío, la gran aventura que la literatura sigue proponiendo[265].

Associée à la figure de Pajarito Lernú – et de Witold Gombrowicz, présente dans le conte comme dans l'essai – et à l'écriture manuscrite, l'italique commence à prendre une valeur associée au passé, valeur qui se développe pleinement dans *La descomposición*.

4.2.4 L'emploi de l'italique dans le roman La descomposición

Comme nous l'avons mentionné dans le chapitre consacré à l'étude de ce roman, le texte est divisé en deux grandes parties sous-titrées « La acidez del limón » y « Esa podredumbre ». La première de ces deux parties est à son tour divisée en sections qui correspondent à deux lignes temporelles distinctes. L'une de ces lignes se déploie suivant un présent d'énonciation et l'autre relie différents moments du passé. Cette différence, bien qu'énoncée à quelques reprises, est rendue visible par l'usage de la typographie italique.

La narration du barbecue d'anniversaire d'Abelardo Kieffer est écrite en caractères romains et correspond à l'axe du présent d'énonciation de la première partie. Y sont narrées l'attente d'Abelardo, l'arrivée de Bicho, la préparation de l'*asado*, que nous avons déjà analysées dans la première partie (*cf.* 2.1).

Dans les fragments en italique apparaissent différents épisodes du passé : la partie de chasse de 1947 où Abelardo, âgé de huit ans, a tué accidentellement Eugenio Calderón, la veillée funèbre d'Eugenio au restaurant Munich, situé à la gare ferroviaire Norte, « el Munich de la Norte », la première fois qu'Abelardo, à la suite de cet épisode, est revenu au Munich de la Norte et a connu Silvia Ayala en 1972, la visite rendue, entre 1975 et 1981, par Bicho et Abelardo à Pajarito Lernú, interné dans un hôpital psychiatrique.

Cette typographie indique au lecteur que ce qui est raconté dans le texte correspond à des épisodes du passé distincts du présent d'énonciation et de sa continuité chronologique. L'italique introduit une analepse et acquiert de ce fait une

---

[265] Ronsino, Hernán, « La escritura y la máquina », *Notas de campo*, *Op. cit.*, p. 83.

valeur analeptique. Le passé évoqué est écrit en italique, comme s'il était écrit à la main, tandis que le présent s'écrit en caractères romains. Lorsque cette différence typographique disparaît, au cours de la deuxième partie du roman, le passé est intégré à l'écriture du présent, à sa forme et à son corps. Le passé n'est plus vu du dehors, comme à travers la vitre-fenêtre, mais il est traversé comme une partie intégrante de l'expérience.

Un autre emploi de l'italique dans *Lumbre* mérite d'être analysé. Le nom du carnet de Pajarito Lernú, *Escribir de memoria*, apparaît en italique, comme s'il s'agissait du titre d'un livre. Or nous savons Pajarito Lernú n'a publié qu'un seul livre, *Bajo el nombre de Kafka.* Ces italiques confèrent au carnet de Pajarito le statut de livre, bien qu'il n'ait pas été publié et qu'il n'ait dans la diégèse qu'un seul lecteur, Federico Souza. Les autres emplois de l'italique dans ce roman correspondent aux critères académiques.

La typographie fonde un espace qui parcourt celui de la page et intègre des significations qui proviennent de la culture visuelle et de la culture scolaire. Si notre lecture de l'italique comme une reproduction technologique de l'écriture manuelle est avérée, il y a là aussi une évocation des pratiques qui conduisent à la production de cette écriture, c'est-à-dire au protocole de la main instauré dans les premières années de la scolarité et qui développe la motricité nécessaire au dessin des lettres. Si la première partie de cette thèse a consisté à élaborer une hypothèse sur la poétique à partir de laquelle Ronsino a entamé son projet littéraire et sur la façon dont cette poétique de l'accent place au cœur de la démarche la lecture et la construction d'un canon personnel, ce parcours à travers la matérialité du texte cherche également à examiner de quelle manière s'intègre à ce projet l'écriture dans son sens le plus littéral, comme geste d'écrire.

La typographie fonctionne comme une métaphore spatiale dans la mesure où, *via* les significations qu'elle transmet, elle nous permet de penser l'écriture comme le lieu où coïncident la position dans la langue, la réflexion sur le langage et le lien à la temporalité.

Le « territoire de la langue » auquel se réfère Ronsino est aussi l'espace typographique, car cette langue qu'il parle, et où se donne à entendre l'histoire

individuelle, est celle qui s'articule dans l'écriture comme représentation graphique de la phonétique. C'est pourquoi nous étudierons également l'orthographe en tant qu'espace orthographique (*cf.* 4.4).

L'ordinateur et les logiciels de traitement de texte redonnent à l'écrivain un rôle dans les décisions graphiques qui, après l'apparition de l'imprimerie et des métiers qui lui sont liés, avaient été confiées aux mains des professionnels de l'édition. Dans le même temps, comme l'énonce Ronsino, émergent des possibilités où la créativité intellectuelle de l'écriture est partagée entre l'écrivain et les logiciels informatiques. Les expériences d'écritures par algorithmes ou à partir d'exercices à l'aide des moteurs de recherche, les textes réalisés à partir de conversations sur les applications de communication en temps réel comme WhatsApp, en font partie.

Une posture qui s'efforce de défendre l'écriture créative, comme le soutient Ronsino, devient un militantisme lorsque les éléments qui interviennent dans la production des livres, tels que la page et la typographie, acquièrent du sens pour le texte, c'est-à-dire quand ils font d'une certaine manière partie de la diégèse. La typographie imprimée fixe son format et n'est pas sujette aux possibilités de modification du fait de son apparition sur l'interface de l'écran *via* des logiciels capables de la modifier.

4.3 Les images et l'espace photographique

L'espace de la page, que nous avons analysé en fonction de deux aspects, le blanc et la typographie, prend dans le roman *Lumbre* une dimension nouvelle, car Ronsino y insère des photographies. Comme nous l'avons signalé, il s'agit de dix-huit photographies du même arbre, prises au cours d'une même année.

L'année comme unité temporelle, thème longuement analysé dans la première partie de cette thèse (*cf.* 1.2.2, 2), acquiert dans ce roman un nouvel élan, et non seulement du fait des dates qui structurent le texte. Le temps explicité dans la diégèse s'amplifie dans les images et condense cette durée d'un an et trois jours que représente le séjour de Federico Souza à Chivilcoy. Les changements subis par l'arbre au cours de l'année rendent visible le cours du temps. Le roman entier, à

travers ses images, serait une représentation de cette unité de temps, bien que ne se passent que trois jours dans la diégèse. L'image photographique contient au même titre que la typographie un sens temporel, probablement analeptique, mais inconnu du lecteur puisqu'il n'y a pas d'éléments de la diégèse qui fassent écho aux images, si ce n'est à la fin.

Ce n'est pas là la première incursion de Ronsino dans la relation entre photographie et texte. Comme nous le verrons dans cette sous-partie, dans les contes apparaissent des photographies, mais qui ne sont pas reproduites pour le lecteur, au contraire de ce qui se produit dans le roman. Bien que ces photographies des contes semblent moins correspondre avec la réflexion sur l'espace de la page qu'avec un aspect sémiotique du texte, l'appréciation de l'ensemble de l'œuvre permet de voir qu'il existe une continuité entre ces premières photographies diégétiques et l'apparition d'images concrètes dans le roman *Lumbre*.

Plusieurs auteurs s'accordent à dire qu'une image poétique résulte de l'association entre des éléments réels et irréels[266]. Dans le travail de Ronsino, deux des nombreuses images qui se maintiennent tout au long de l'œuvre nous intéressent particulièrement car elles contribuent selon nous à la décision d'inclure des photographies dans le dernier roman. Ces images sont celles du fleuve et de l'arbre. Les photographies renouvellent l'interprétation de ces images car dans l'espace photographique les images travaillent ensemble à générer des sens nouveaux. Se trace alors un parcours qui conduit de l'élaboration d'images poétiques de l'arbre vers ses images photographiques, et c'est ce qui nous intéresse à ce stade de notre étude.

Dans cette sous-partie, nous nous pencherons tout d'abord sur les images poétiques du fleuve et de l'arbre tout au long du projet, puis sur la manière dont ce projet transforme ces images poétiques en images photographiques. Ensuite, nous analyserons les photographies : celles qui sont évoquées et décrites par les personnages et celles qui sont reproduites dans l'espace de la page. Nous commenterons le corpus photographique de façon autonome. Enfin, nous tacherons

---

[266] Estebanez Calderón, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*, *Op. cit.* et Lázaro Carreter, Fernando, *Diccionario de términos filologicos*, *Op. cit.*

de penser les photographies de la même façon que nous avons interprété l'espace blanc et l'espace typographique, c'est-à-dire comme un élément actif dans la grammaire de la poétique de Ronsino.

4.3.1 Photographie y ecphrasis

Dans l'histoire du graphisme, dont nous avons mentionné quelques éléments pertinents pour notre étude dans la sous-partie précédente, le moment est crucial où l'on a pu commencer à imprimer des photographies et à les inclure dans d'autres imprimés tels que les périodiques ou les livres. Souvenons-nous que la chambre noire est une technique qui s'utilisait dès l'Antiquité – IVe siècle av. J-C –, surtout pour dessiner. L'innovation de la photographie est d'apporter un matériau photosensible capable de fixer l'image projetée à l'intérieur de la chambre noire sous l'action des rayons lumineux. La photographie se définit alors comme la technique qui permet de fixer et de reproduire sur un matériau sensible à la lumière les images recueillies au fond d'une chambre noire, autrement dit, faire passer l'action de la lumière sur un plan graphique. Nicéphore fut le premier, en 1822, à réaliser une image photographique fixe, qu'il baptisa héliogravure. Ses efforts seront ensuite accompagnés par ceux de Jacques Daguerre qui, à la mort du premier, continuera d'y travailler jusqu'à présenter en 1839 les fameux daguerréotypes. On n'a pas cessé depuis lors de travailler à accroître les possibilités de fixation, de précision, de netteté et de transmission des images[267].

De la même manière qu'avec la typographie, la Révolution industrielle, et à plus forte raison encore la révolution numérique, a représenté un changement qualitatif dans les possibilités de travail. En 1888, George Eastman présenta une invention inédite qui modifierait peu à peu la relation des individus aux images : le boîtier Kodak. Cette invention mit à la portée du grand public – et cela se produisit, nous y insistons, de façon progressive – la possibilité de prendre des photographies et d'enregistrer la vie quotidienne. Dans le cadre de notre réflexion, cette invention s'apparente à celle du livre de poche par Aldo Manuzio. Dans les deux cas est en jeu la portabilité d'une invention qui auparavant ne circulait qu'au sein d'un secteur

[267] Meggs, P. et Purvis, A., *Megg's history of graphic design*, *Op. cit.*, p. 153-158.

réduit de la société, et la possibilité que les potentialités de cette invention s'intègrent aux habitudes et à la vie quotidienne. Nous l'avons vu avec la citation de Pétrarque au moment où son parcours de pèlerin culmine dans la lecture, geste qui n'eût pas été possible avec les livres enfermés dans le *scriptorium*.

L'impression d'images, possible dès 1871, associe le livre et la photographie. À l'entrée de la typographie dans l'espace public par le biais de la publicité et des affiches va succéder celle de l'image photographique, combinée à la typographie, surtout dans la publicité. L'espace public va se trouver peu à peu inondé par les images. Mais ces images circulent associées à des mots, des messages, des titres, des typographies particulières. La relation entre l'image et le mot est constamment à l'œuvre dans l'espace public et dans l'espace privé, autant du fait des objets présents dans la vie privée – par exemple les livres et les périodiques – que de la possibilité de produire chez soi des photographies, des images personnelles et de ceux avec qui l'on partage sa vie.

Georges Didi-Huberman emploie la figure du surgissement pour penser ce qui arrive au spectateur face à une image. L'image surgit face à nous et nous laisse dans un état de surprise totale, dans un instant de non-savoir. La contemplation de n'importe quelle image est encadrée par un savoir préexistent. Toutefois, ce savoir peut se trouver suspendu :

> L'apparition d'une image, pour autant qu'elle soit « puissante », efficace, nous « saisit », donc nous dessaisit. C'est tout notre langage qui est alors, non pas supprimé par la dimension visuelle de l'image, mais remis en question, interloqué, suspendu[268].

La formule de Didi-Huberman rappelle celle d'Anzieu lorsqu'il se réfère au « saisissement créateur ». La présence de l'image générerait chez le spectateur un effet capable de déstabiliser la *semiosis*. Cependant, poursuit Didi-Huberman, la seule possibilité de regarder une image et d'approcher ce qui se présente à la perception, ce sont les mots, dans la mesure où ils composent une poétique, un geste créateur par rapport à l'image :

---

[268] Eco, U., Augé, M., Didi-Huberman, G., *L'expérience des images*, Bry-sur-Marne : INA, 2011, p. 83.

> On regarde donc bien avec des mots, à condition que ces mots composent une poétique, une possibilité d'approcher avec des mots ce territoire de l'image qui échappe au discours[269].

Ces mots par lesquels nous rapprochons l'image du discours sont en rapport avec le passé : nous nommons une image à l'aide de termes dont le sens a déjà été forgé et qui, en nommant l'image, ces termes non seulement la rapprochent du discours mais aussi en déclinent le signifié. Le sens même de ces termes est travaillé par l'image qu'ils nomment.

La révolution numérique a impliqué pour la mise en forme des textes un changement encore plus radical que ceux introduits par Gutenberg et Manuzio. La combinaison de la photographie et de la typographie, la phototypographie, avec laquelle on travaillait jusque dans les années 1960, a été fortement altérée à partir des années 1990. La phototypographie maintenait d'une certaine manière la différentiation des tâches instauré par la presse. La technologie numérique a réuni en la personne du graphiste, à partir des connaissances des logiciels de design graphique (et de maquettisme), toutes les tâches liées à la confection, le dessin et l'impression. Internet a renforcé de façon inédite ces inventions en garantissant une transmission de l'information, des images et des textes à une vitesse inconnue jusqu'alors.

Quant au travail des textes et des images, trois incursions en ont jalonné le chemin au cours des années 1980 : la présentation de l'ordinateur Macintosh par Apple Computer, la création du langage PostScript par Adobe Systems et l'application PageMaker d'Aldus (entreprise ainsi nommée en hommage à Aldo Manuzio). Qui était capable d'utiliser les ordinateurs et leurs logiciels pouvait se charger de la confection d'un livre qui serait ensuite imprimé. En 1984, Apple présente par ailleurs une innovation qui achève de rapprocher l'ordinateur de l'usager, puisqu'il résout le problème de la codification mathématique qui établit la communication avec l'ordinateur : la souris. Ce dispositif permet de contrôler le curseur sur l'écran par un procédé intuitif et établit la communication entre l'usager

---

[269] *Ibid.*, p. 87.

et le système, sans que cet usager soit obligé de connaître les langages informatiques.

Cette possibilité se traduit en une nouvelle gestualité de la main, différente de celle de l'écriture à la main et à la machine. Une gestualité qui s'est ensuite transformée en une traversée tactile de l'écran lorsque dans les premières décennies du XXIe siècle les écrans tactiles ont transformé les téléphones portables en mini-ordinateurs. Cette innovation désormais installée dans la vie quotidienne et dans la gestualité du corps, mais surtout de la main et des doigts, a littéralement mis les images à portée de main. Les images se succèdent sur les écrans à la vitesse d'une pichenette. Nous pouvons les toucher, les modifier ; l'image surgit devant nous sur des écrans dont la lumière nous effleure sans nous toucher. Ce contact si étroit avec les images pose la question du lien que nous établissons avec elles et de la façon dont elles s'intègrent à notre discours[270].

Si le surgissement de l'image bouleverse notre perception et exige un geste linguistique et poétique, la description devient une forme active dans l'approche de l'image. Une description qui permet au spectateur de comprendre l'image, de s'expliquer à lui-même ce qu'il est en train de regarder et de la situer dans son discours. Ce geste d'approche peut nommer ou décrire, ou bien peut nommer en décrivant. Pour saisir ce geste, nous prendrons la figure de l'ecphrasis.

L'ecphrasis nous permettra d'avancer dans les textes et d'établir le rapport entre image et parole. Dérivant du grec ancien, l'ecphrasis a été définie et redéfinie plusieurs fois. Teresa Keane Greimas, dans son étude *L'ecphrasis dans la poésie espagnole (1898-1998)*, travaille à partir de cette figure qu'elle caractérise, dans un premier temps, comme une déclaration, une description ou une interprétation de quelque chose. Puis, elle parcourt de manière critique différentes définitions du terme. L'ecphrasis peut être considérée, pour notre analyse, comme la description littéraire d'une œuvre d'art réelle ou imaginaire que rencontre un personnage dans

[270] Il s'agit là à nouveau d'un parcours fugace, pour des raisons d'espace et de pertinence, des changements technologiques qui ont modifié les habitudes quant au traitement des textes et des images, à leur impression et leur transmission. Ce parcours cherche à mettre en avant quelques éléments qui nous permettent d'encadrer notre analyse (*cf.* Meggs, P. et Purvis, A., *Megg's history of graphic design*, *Op. cit.*, p. 530 et ss.)

la fiction[271]. C'est la figure que nous prendrons pour analyser le travail mené par Ronsino avec certaines images, certaines photographies qui font partie de la diégèse sans pour autant être reproduites sur les pages.

La relation entre les mots et les images est, dès lors que l'on a pu imprimer des photographies, constamment et indissolublement associée à la vie quotidienne. La possibilité de prendre des photos en amateur, à l'aide d'appareils automatiques qui ne nécessitent pas de connaissances en la matière occulte d'une certaine manière au grand public le fonctionnement de la photographie, qui repose toujours sur la relation entre lumière et obscurité.

Cette relation est le centre d'intérêt des photographies exposées dans *Lumbre*. Il s'agit là d'un intérêt lié à celui provoqué chez Hernán Ronsino par *El limonero real*, que nous avons déjà analysé en détail, et où le lien entre les rayons de lumière qui traversent les branches d'arbres et l'obscurité est au cœur du récit (*cf.* 2.1.2). Si l'événement de la lecture d'*El limonero real* ouvre chez Ronsino un espace littéraire, les images de *Lumbre* sont une façon de montrer cet espace.

Tant dans les contes que dans *Lumbre*, donc, nous nous trouvons face à des photographies. Certaines montrées au lecteur, d'autres glosées à travers une ecphrasis dont la précision augmente progressivement. Ces photographies inaugurent un autre aspect de la réflexion sur le souvenir et la mémoire qui sous-tend ce projet littéraire. La contemplation des photographies par les personnages suscite une question sur la façon dont se rappellent leur passé les générations qui ont accédé aux images photographiques de ce passé, par exemple de leur enfance.

Dans son roman *Ordesa*, Manuel Vilas s'attaque à cette question par le biais de l'appartenance à la classe sociale ; il rappelle que la famille royale espagnole peut remonter le fil des images des ancêtres sur plusieurs générations puisqu'elle dispose des portraits disponibles au Musée du Prado. Le narrateur du roman imagine que le personnage rêve de ses ancêtres :

> Le gustaría hablar con su tatarabuelo, si es que existió. Existiría un hombre que biológicamente podría considerarse un antepasado, y por tanto un

[271] Keane Greimas, Teresa, *L'ecphrasis dans la poésie espagnole (1898-1998)*, Limoges : Lambert-Lucas, 2010.

> tatarabuelo según la aritmética generacional, pero ese hombre jamás pensó en que sería tatarabuelo de otro hombre.
>
> No hay vínculo.
>
> No hay nada.
>
> Pero la monarquía sí es vínculo. Los antepasados del rey están retratados en el Museo del Prado. El rey puede ir cuando quiera a ver a su tatarabuelo y hablar con él.
>
> Todo es amarillento, y el color de la monarquía es el amarillo. La familia real representa la familia elegida para que recaiga sobre ella la pompa amarilla de la memoria, esa memoria de la que carecen miles y miles de familias españolas, que se perdió en los días cansados de la Historia, que se perdió en el hambre, la guerra y la miseria[272].

Une mémoire qui s'est perdue dans la guerre et la misère, et pourrions-nous ajouter, dans les déplacements, les migrations. Les photographies familiales n'ont que rarement traversé l'Atlantique. Cependant, la photographie numérique et la portabilité des dispositifs ont également modifié cet aspect. Les images existent dans l'espace virtuel, et les rois autant que la plèbe peuvent désormais prendre les mêmes photos. Mais pas être portraiturés par Francisco de Goya. La signature du peintre en bas du portrait, d'un peintre qui plus est synonyme de l'hispanité, est réservée à la famille royale. Peinture et photographie entrent en tension, comme l'a signalé Walter Benjamin, et s'articulent aux différences de classe[273]. Se tisse une tension entre un passé auratique et un passé photographique : à la matière corporelle du premier s'oppose l'effet de lumière du deuxième.

Le lien entre ombre et lumière sera le centre d'intérêt des photographies reproduites, tandis que celles qui apparaissent en ecphrasis proposent un nouvel aspect de la réflexion sur la mémoire. Ecphrasis photographique : voilà une formule qui accepte la photographie comme œuvre d'art, mais qui en même temps renferme

---

[272] Vilas, Manuel, *Ordesa*, Barcelona : Alfaguara, 2018, p. 44-45.

[273] Benjamin, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris : Payot & Rivages, 2013. Traduit de l'allemand par Frédéric Joly. Nous n'ignorons pas que les portraits ne sont pas absolument réservés aux rois, puisque par exemple de nombreux artistes disposent de portraits peints, et des familles au capital important peuvent également payer un artiste pour qu'il réalise des portraits de leurs membres. Cependant, ce point de vue semble laisser de côté le fait qu'en réalité, n'importe qui peut peindre et faire le portrait de quelqu'un, qu'il soit ou non un membre de sa famille. Et que ce portrait, quoi qu'il ne puisse entrer dans la collection officielle d'un musée comme celui du Prado, n'en perd absolument pas pour autant son caractère de portrait ni d'œuvre d'art. Quoi qu'il en soit, la réflexion de Vilas propose de penser le lien entre portrait peint, portrait photographique, classe sociale et statut artistique. Gardons-la en tête pour la suite de notre réflexion.

une question quant au lien entre photographie et littérature et au statut même de la photographie dans l'art. Dans le flux incessant d'images auquel nous sommes aujourd'hui exposés, quelles sont celles qui ont le statut d'œuvres d'art ? Sans doute pas les photographies vernaculaires, celles que l'on peut aujourd'hui prendre avec un téléphone portable[274]. Mais il convient de se demander si, dans le cas où elles intègrent un texte littéraire, la littérature transfère son statut aux images photographiques et si ces dernières peuvent être alors analysées à l'aide des mêmes catégories que la littérature. Rien de moins sûr, mais quand les images n'établissent pas avec les mots une relation d'illustration mais qu'elles s'insèrent dans la grammaire du texte, comme nous l'avons démontré au sujet de l'espace blanc et de la typographie, alors sont aussi altérées les catégories à partir desquelles on aborde le texte littéraire, puisque la « grammaire » de l'appareil théorique se voit elle aussi altérée.

Dans cette sous-partie, nous parcourrons séparément les images du fleuve et de l'arbre comme images poétiques tout au long des quatre livres de Ronsino. Nous commencerons par l'image du fleuve en analysant d'abord « Te vomitaré de mi boca » et « Lasteralma », puis *La descomposición* et *Glaxo*, et finalement *Lumbre*. Nous passerons ensuite à l'image de l'arbre en traversant le corpus de façon similaire, jusqu'à parvenir à l'image photographique, comme sorte de synthèse poético-graphique des images poétiques. Nous diviserons en deux parties les ecphrasis photographiques car le travail sur la reproduction photographique, lorsqu'il intervient, altère selon nous cette figure au sein de la poétique de ce projet littéraire.

4.3.2 L'image du fleuve

Dans une recension publiée en 2013 à l'occasion de la réédition d'*Hombre en la orilla* de Miguel Briante, Ronsino écrit :

> Es 1968, entonces. Miguel Briante publica *Hombre en la orilla*. Por esos años también escriben Borges, Wernicke – a quien Briante le dedica uno de los cuentos de Ley de juego–, Haroldo Conti, Juan José Saer.

[274] La photographie vernaculaire est un genre de la photographie qui s'occupe de photographier le quotidien sans prétensions artistiques.

> Es, sin dudas, una década de transición en los modos de narrar la orilla[275].

La citation peut paraître anecdotique, mais elle rend compte de la valeur que Ronsino attribue au fleuve comme à son bord, à la rive, qui occupent dans son projet une place privilégiée, aux côtés de la figure de l'arbre. Autrement dit, pour suivre l'axe de cette partie de notre étude, ils occupent beaucoup d'espace dans son écriture.

Dans cette sous-partie, nous examinerons cette image dans les textes et tiendrons compte du fait que dans le discours de Ronsino sur son travail littéraire, le fleuve – et c'est le cas aussi pour l'arbre – fonctionne comme une métaphore spatiale pour penser le lien de l'écrivain avec la langue.

La question de la langue est pour Ronsino un point nodal auquel se relient projet littéraire, canon et position d'auteur. Cette préoccupation est formulée en des termes spatiaux quand Ronsino pense la langue avec des métaphores telles que celles de l'érosion et de la rive. Il affirme écrire dans une *lengua erosionada*, *orillera*, marginale vis-à-vis de celle du centre normatif symbolisé par Buenos Aires. La manière de penser la langue est liée à des catégories qui servent à décrire l'espace, la terre.

Gérard Genette affirme que les métaphores spatiales ne parlent pas d'espace mais d'autre chose en termes d'espace, et il conclut son article intitulé « Espace et langage » par ces lignes :

> Aujourd'hui la littérature –la pensée– ne se dit plus qu'en termes de distance, d'horizon, d'univers, de paysage, de lieu, de site, de chemins et de demeure : figures naïves, mais caractéristiques, figures par excellence, où le langage s'*espace* afin que l'espace, en lui devenu langage, se parle et s'écrive[276].

---

[275] Ronsino, Hernán, « Los bordes del río », *Revista Ñ*, 18 juin 2013, [En ligne : http://www.revistaenie.clarin.com/resenas/miguel-briante-hombre-en-la-orilla_0_SkzxbNPiwQx.html]. Le fleuve fait partie des intérêts les plus fort chez Ronsino. Depuis quelques années il fait partie du comité d'édition de la revue *Carapachay* qui a le fleuve et la figure du delta au centre du projet. Sur cette revue nous avons présenté une communication lors du *I Congreso Internacional de revistas y redes culturales en América latina*, ténu en 2016 à Santiago du Chili. Un article résultat de ces réflexions est en évaluation [*cf.* Gentilezza, Laura, « Entre revistas y libros : marcas de una escritura simultánea. Hacia *Lumbre* y *Carapachay* en el trabajo de Hernán Ronsino », revue *Catedral Tomada*, Journal of Latin American Literary Criticism, en évaluation].
[276] Genette, Gérard, *Figures I*, *Op. cit.*, p. 108.

Les affirmations de Genette sont presque simultanées au moment où Ronsino détecte cette transition dans les façons de narrer la rive et par conséquent le fleuve. Disons avec Genette que cette transition transformerait la façon de penser la littérature pour qui voit dans ces images des métaphores spatiales.

Les auteurs qui mènent cette transition – Briante, Borges, Wernicke, Conti, Saer – forment le canon personnel au sein duquel Ronsino puise ses figures[277]. À ce stade, le lien étroit que nous avons cherché à démontrer entre le projet de Ronsino et les œuvres de Juan José Saer et Rodolfo Walsh s'amplifie en fonction de ces images et figures que Saer partage avec d'autres écrivains, ses contemporains, et avec Borges.

L'image du fleuve est une métaphore spatiale qui rend visible la figuration des trois éléments constitutifs du projet : le lieu natal comme *locus* pour les fictions, l'inscription du nom d'auteur dans le canon personnel et la réflexion sur la langue.

Comme nous l'avons dit, Ronsino abandonne Chivilcoy pour entamer ses études universitaires, traverse une expérience linguistique que nous qualifions de « saisissement créateur » et commence à écrire en cherchant à récupérer par l'écriture cette langue *orillera* de son lieu natal.

Son recueil de contes est la première manifestation de cette écriture. Déjà apparaît dans ce livre le désir d'écrire cette langue dont le temps a érodé la fin des mots, la langue où s'est forgée son propre accent. Le nom de lieu condense l'image du fleuve et la recherche de cette langue érodée.

Le mot *Chivilcoy* provient du mapuche/araucan-pampa. Mauricio Birabent décline les hypothèses qui existent sur l'origine de cette toponymie dans *El pueblo de Sarmiento. Chivilcoy desde sus orígenes hasta 1880*. Birabent y reconnaît que les données sont rares quant à l'étymologie et l'histoire du nom. Il se risque toutefois à quelques hypothèses :

> Lo único que resalta por ahora con cierta evidencia, es el origen araucano-pampa del vocablo: lo que hace pensar, que si el blanco le dio este nombre

[277] En plus de *Hombre en la orilla* de Miguel Briante, ces années-là voient la publication par Borges de *Elogio de la sombra* (1969) mais aussi, de Haroldo Conti : *Sudeste* (1962); Wernicke, *El agua* (1968) – *La ribera* avait été publié en 1955– et Juan José Saer, *Unidad de lugar* (1967), *Cicatrices* (1969) et *El limonero real* (1974).

singular al nuevo territorio descubierto, fue porque estaba bajo la influencia espiritual del indio, o sencillamente porque se llamaba así cuando llegó [278].

Birabent souligne « le souci de la toponymie exacte et expressive » qu'avaient les indigènes et qui explique que les noms de la région en disent long quant aux caractéristiques géographiques du territoire qu'ils désignent. Il compare les analyses morphologiques d'Estanislao Zeballos, du père Milanesio et la *Gramática araucana* de Fray Augusta. Malgré quelques variantes, tous les découpages s'accordent à montrer que le morphème *co* signifie « l'eau ». Ainsi, le sens du mot oscille entre « el todo agua », « lugar o paraje donde hay gente y agua » et même « mucha agua buena ». Les archives littéraires de la ville de Chivilcoy expliquent l'étymologie du nom de la ville comme « Aquí, agua », « Lugar de agua buena y abundante », « Padre de todas las aguas », du fait de l'existence dans la région de nombreux cours d'eau, lagunes et de gorges.

La terre parcourue par l'eau est une caractéristique empirique du lieu natal de Ronsino. Elle est désignée par la littérature. L'univers d'auteurs que nous avons cités désigne une caractéristique réelle de la terre et leur littérature ouvre alors un espace littéraire où l'univers fictionnel et le lieu empirique se montrent en certains points identiques. Dans le premier livre de Ronsino, cette identité se condense dans le nom du personnage de Juan Rivera comme nous avons anticipé dans la première partie de cette thèse.

4.3.2.1 Juan Rivera : une forme emplie de sens

Ce personnage apparaît dans le premier conte comme un bohémien et réapparaît dans la deuxième, un récit très bref, en train de proposer une discussion sur la condition linguistique des êtres humains. Nous avons déjà analysé ce récit en 1.2.4 et ne répéterons pas les mêmes exemples ; rappelons cependant que Rivera affirme que les êtres humains sont prisonniers du langage, et lorsqu'il demande à Lani ce qu'évoque pour lui le mot « lasteralma », ce dernier répond « désert sans bords » (« desierto sin bordes »).

---

[278] Biranbent, Mauricio, *El pueblo de Sarmiento. Chivilcoy, desde sus orígenes hasta 1880*, Chivilcoy : Editorial Municipalidad de Chivilcoy, 2012, p. 13-24.

Juan Rivera avance que le mot est une tromperie puisqu'en tant que forme emplie de sens, il provoque une rupture entre la conscience qu'il génère et le monde extérieur et interfère ainsi dans la perception. Le nom est alors une forme pleine de sens qui agit comme médiation dans l'interprétation de la réalité empirique. Juan Rivera est un nom, une forme emplie de sens que nous interpréterons de façon symbolique comme médiateur de la réalité empirique, de cette terre qui est toute faite d'eau.

Comme nous l'avons déjà signalé, dans le conte « Te vomitaré de mi boca », la voix de Nano se fond dans celle de ses amis en un *nous* indifférencié dans la première partie du conte. Cette première partie coïncide avec l'arrivée de Juan Rivera au village qui charme les trois amis. Une fois que ses amis se sont décidés à faire un tour au bordel et que Nano y renonce, sa voix commence à s'éloigner et à se découper de ce *nous*. Son individualité finira par se démarquer quand il accèdera à l'expérience sexuelle après avoir été abordé – abusé – par une vieille prostituée pendant sa messe de communion (*cf.* 1.1.3). C'est là le résultat d'un plan de Juan Rivera et d'autres personnages. Ce nom n'est pas gratuit, au contraire il fait écho à un réseau de noms liés au canon personnel. D'une part, *Juan* est le prénom de Juan José Saer, de Juan L. Ortiz et de Juan Carlos Onetti. Ronsino construit un personnage où coïncident ces signifiés et qui fascine Nano le narrateur. De son côté, Nano est un surnom qui peut être associé phonétiquement au prénom de Ronsino, Hernán. Dans l'admiration de Nano pour Juan est symbolisé le lien que tisse Ronsino avec Saer et Saer avec Juan L. Ortiz : « Saer joven estudió una forma de ver en Juan L. Ortiz, y Ronsino, en Saer », écrit Beatriz Sarlo[279].

Nous avons également développé le lien établi par Ronsino avec Rodolfo Walsh. Sur ce point, ajoutons la figure de Walsh à la glose littéraire contenue dans le nom de ce personnage. Comme nous le savons, Rodolfo Walsh a été assassiné par la dictature militaire, après avoir été persécuté par sa militance politique le 25 mars 1977, même jour où il donne à connaître la « Carta Abierta de un escritor a la

[279] Sarlo, Beatriz, « Afinidades electivas », *Ficciones argentinas*, Buenos Aires, Mardulce, 2012, p. 31.

Junta militar »[280]. Son corps reste disparu. La maison où habitaient Walsh et sa compagne Lilia Ferreyra a été perquisitionnée après l'assassinat et les manuscrits de Walsh dérobés. Parmi ces manuscrits figure le dernier récit de Walsh intitulé « Juan se iba por el río ». Ce texte est connu de deux personnes : Lilia, à qui Walsh a lu des versions au fur et à mesure qu'il les corrigeait, et Martín Gras, détenu à la *Escuela de Mecánica de la Armada* quand les biens de Walsh et son corps arrivent. Ainsi, le prénom *Juan* et l'image du fleuve sont également des références liées au nom de Rodolfo Walsh[281].

Par ailleurs, le mot *Rivera* est un nom commun de la langue qui signifie « arroyo, pequeño caudal de agua que corre por la tierra » o incluso « cauce por donde corre una rivera » selon le dictionnaire de la *Real Academia Española*. Saer comme Ortiz ont mis le fleuve au centre de gravitation de leurs projets littéraires. Dans l'œuvre de Saer, comme l'écrit Graciela Villanueva, le fleuve est une constante tant dans la poésie que dans la prose et l'on peut y voir une double dimension métatextuelle et intertextuelle. Cette intertextualité tend un lien vers Juan L. Ortiz[282].

Rivera, c'est aussi, en altérant l'orthographe, *ribera*, c'est-à-dire *orilla*. Rappelons que la b et la v en espagnol rioplatense ont la même réalisation phonétique. *Juan Rivera*, c'est donc *Juan Orilla*[283]. Être « Juan Orilla » est aussi, dans le travail de Ronsino, une évocation de Miguel Briante. Dans l'article sur *Hombre en la orilla* déjà cité, Ronsino écrit à propos de Briante : « Fabrica un territorio y pone, en esa geografía, una genealogía de personajes ». Cette analyse

---

[280] Walsh, Rodolfo, «Carta abierta de Rodolfo Walsh a la junta militar», *Operación masacre*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor, [1972] 1986, p. 205-213. Dans ce texte il dénonce les crimes commis par ce gouvernement de fait. Cette lettre est associée à la « Carta a Vicky » qu'il adrsse à sa fille et fait circuler entre ses amis après l'assassinat de celle-ci par la dictature.

[281] *cf.* Ferreyra, Lilia, « Dos lectores », journal *Página 12*, 9 janvier 2006, [En ligne : https://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-61457-2006-01-09.html], Romero, Ivana, « La ida y la vuelta », journal *Página 12*, 19 mars 2017, [En ligne : https://www.pagina12.com.ar/26482-la-ida-y-la-vuelta] et «Los papeles de Rodolfo Walsh», journal *Página 12*, 25 mars 2017, [En ligne: https://www.pagina12.com.ar/27849-los-papeles-de-rodolfo-walsh], consultés le 4 janvier 2018.

[282] Villanueva, Graciela, « 'En un lugar arcaico y sin orillas'. Imágenes del río en la obra de Juan José Saer », *El horizonte fluvial. Coloquio en el país del sauce*, Paraná, EDUNER, 2017.

[283] La formule « Juan Orilla » reprend de façon ludique l'expression argentine, orale et populaire, dans laquelle on utilise le prénom *Juan* suivi de la caractéristique que l'on souhaite attribuer à la personne. Par exemple, « Juan el Buen Alumno » pour indiquer que quelqu'un cherche toujours à passer pour le bon élève. « Sos Juan el Valiente » pour indiquer que quelqu'un veut être le plus courageux.

que fait Ronsino du travail de Briante pourrait tout à fait s'appliquer au sien. Le titre du livre de Briante tout autant que la lecture qu'en fait Ronsino mettent en avant la notion de rive (*orilla*), présente ensuite chez Saer (*El río sin orillas* est publié en 1991). Ronsino dit aussi de Briante que, dans ses histoires, « siempre hay un forastero o alguien que vuelve; siempre hay un loco o alguien que encarna la anormalidad en el mundo ». Ce personnage, c'est Juan Rivera dans « Te vomitaré de mi boca », l'étranger qui arrive au village et incarne une anormalité qui séduit et attire Nano le narrateur. Juan Rivera condense ainsi plusieurs affluents qui viennent sédimenter la formulation d'un nom lors de l'écriture des contes, tout comme ils viendront plus tard s'entretisser à la prose lorsque Ronsino entamera son roman. Le nom *Juan Rivera* se révèle être un palimpseste qui condense et à la fois déploie la bibliothèque d'Hernán Ronsino.

Ce nom provoque chez Nano une image qui se répète à trois reprises dans le conte et qui génère dans le style une allitération – comme mentionné dans la première partie de cette thèse (*cf.* 1.1.2 *Portrait de Juan Rivera*) –, première ébauche d'une articulation poétique qui pourrait se rapprocher d'un vers dans le travail de Ronsino :

> Me gustó que alguien se llamara así, y además que fuera el tipo, un puro misterio. Cada vez que repetía el nombre, se me venía a la cabeza la imagen de un río: un muelle, un barco chiquito amarrado al muelle, hamacándose; un hombre sentado sobre el borde del muelle, pescando, y dejando escapar el humo del cigarrillo; y el sol, siempre a punto de esconderse, quebrado por el río, como un disco roto, centelleante.
>
> Juan Rivera era para mí un eterno atardecer (*V*, p.17).

> Entonces en esa especie de ensueño vi el río: un muelle, un barco chiquito, amarrado al muelle, hamacándose; un hombre sentado sobre el borde del muelle, pescando, y dejando escapar el humo del cigarrillo; y el sol, siempre a punto de esconderse, quebrado por el río, como un disco roto, centelleante. Rivera en un eterno atardecer (*V*, p. 26-27).

> [Juan Rivera] Caminaba sereno, con la valija de cuero, gastada, en una mano, hacia la estación de colectivos. Desapareció detrás de un auto. Miré el cigarrillo. Respiré su aroma. Tabaco rubio. Olor a puerto. Cerré los ojos, y volví a ver el río: un muelle, el barco chiquito, amarrado al muelle, hamacándose; un hombre sentado sobre el borde del muelle, pescando, y dejando escapar el humo del cigarrillo; y el sol, siempre a punto de esconderse, quebrado por el río, como un disco roto, centelleante. Descubrí, entonces, encima del banco que estaba junto al aljibe, un sobre marrón. Salí a

> buscarlo. Uno de los lados del sobre estaba escrito. Decía: *Nano*. Adentro había un cuaderno… (*V*, p. 36).

La phrase qui contient le syntagme « eterno atardecer » est presque le seul élément de cette image qui se modifie. Dans le premier exemple, la phrase inclut le nom complet et une identification copulative avec ce syntagme ; dans le deuxième exemple, le mot *Juan* a disparu et l'union copulative se transforme en un complément de lieu. Dans le dernier, on n'observe plus ce principe de vers, mais à sa place – après le mot *centelleante* – est signalée l'apparition du carnet. On peut donc suivre un itinéraire dans ces modifications : Juan Rivera *est* ce vers allitéré, puis il est *dans* ce vers et finalement il se change en livre. Lire Juan Rivera est pour Nano ce que fut lire Saer pour Ronsino – et avec Saer tout le canon personnel.

Cette lecture ouvre chez Ronsino un espace littéraire au sens que lui confère Xavier Garnier, à savoir un effet dont la cause se situe dans l'espace textuel, la page, mais qui survient au cours de la lecture et qui demeure, comme nous avons déjà cité, aux confins de deux espaces factuels bien connus : le texte et sa référence. Pour Ronsino, ces deux espaces correspondent aux œuvres de son canon personnel et à son lieu de naissance. L'espace littéraire qui émerge au croisement de ces deux éléments pour le sujet écrivain est l'objet de son écriture. Ce canon personnel lui permet de lire son lieu natal au travers des mots forgés et chargés de sens par les auteurs et ensuite d'écrire cet espace littéraire par le biais de la fictionnalisation de son lieu natal. Le nom de Chivilcoy chiffre l'expérience personnelle et la tradition littéraire, et l'image du fleuve triangule avec ces deux éléments en définissant les points angulaires sur lesquels reposent les limites d'un espace possible. L'espace littéraire que les lecteurs de Ronsino peuvent construire émerge de celui dont le propre Ronsino a fait l'expérience en lisant ses auteurs ainsi que de son désir d'« écrire la lecture », selon la formule de Barthes.

4.3.2.2 Du côté des rives

Les variations de l'image du fleuve suggèrent des manières de penser la relation à la langue au sein d'un projet qui se propose d'inscrire l'expérience du lieu en fonction de sa perception à travers la lecture. La réapparition des personnages fonde dans l'espace du village une généalogie présente dans les quatre

livres. Le personnage de Pajarito Lernú est sans doute la pièce centrale du projet, comme le confirme sa réapparition dans *Cameron*.

Pajarito Lernú apparaît pour la première fois dans les contes « El sueño argentino » et « Secuelas de un viaje sin partida ». Il est le personnage qui écrit, loin de ce que pourrait être le monde littéraire. Dans « Secuelas de un viaje sin partida », le dialogue entre Aló et Ben est, selon les dires de Ronsino, une sorte de pièce de théâtre écrite par Pajarito, et le voyage interrompu, *sin partida*, correspondrait à la navigation sur le fleuve Salado depuis le début jusqu'à son embouchure dans la mer. Dans *La descomposición*, on lit que Pajarito a publié le livre *Bajo el nombre de Kafka*, et qu'il est en vente dans deux librairies du Chivilcoy fictif. Ce roman a deux parties et la première est organisée à partir des axes temporels associés à la typographie, comme nous l'avons analysé.

Dans l'une de ces séquences en italique, Abelardo Kieffer se souvient qu'au cours de la période où Pajarito Lernú était interné dans une clinique psychiatrique, entre 1975 et 1981, lui et Bicho Souza venaient régulièrement pour se promener près du fleuve. Abelardo conserve de cette époque une image :

> *Entonces lo primero que aparece, sin saber muy bien por qué, es una imagen quieta, perdurable, como una foto: las ramas del sauce cayendo sobre el agua, se mojaban por la correntada furiosa, generalmente en las noches, del río. Y enfrente un paredón largo, con una franja blanca hasta la mitad y después, en la parte de abajo, donde recibía los golpes del agua, con cada crecida, unos cascarones brotando como manchas negras. Así, recortado por el paredón del hospital de Wagner, con medio cuerpo metido en el río, Pajarito Lernú, astillado, anémico, se movía aferrado a la caña, moroso, diminuto bajo el sol de un verano que se diferencia de todos los veranos, en principio, por esa imagen lerda, fiel, coloreada con la intensidad de lo real; tratando de perdurar, por alguna razón, en la memoria, con la contundencia y el empecinamiento que, a veces, entraña lo verdadero* (*D*, p. 44).

Le type de relation qu'Abelardo entretient avec le souvenir est, en l'occurrence, photographique. L'image perdure, nette et obstinée, comme si elle avait provoqué chez le narrateur cette dépossession qu'analyse Didi-Huberman, et c'est pourquoi la vision conservée d'une scène prend la forme d'une photographie. La relation entre la mémoire et la photographie devient dans ce cas explicite.

La façon dont se produit une imprégnation de l'image à partir du souvenir est similaire à celle avec laquelle le nom Juan Rivera générait une image chez Nano le

narrateur. Dans les deux cas, une image liée au fleuve. Juan Rivera et Pajarito Lernú partagent un même air bohème lié à l'écriture et, dans ces scènes associées au fleuve, ils développent qui plus est des arguments qui peuvent se lire conjointement. Le fleuve donne lieu à l'argumentation, il est un espace de pensée. Pour Juan Rivera, le mot trompe l'homme en ce qu'il l'enferme dans une forme emplie de sens qui l'isole de la nature. Le sens habite cette forme abstraite. Pajarito dira que l'amplification du sens « es el atributo revolucionario de la literatura » (*D*, p. 48), contrairement à la fermeture exercée par le récit historique. À la manière de Barthes, la littérature serait l'unique lieu d'où combattre l'enfermement, la clôture que provoquent les mots. Et serait une façon de partir en quête du sens à travers les mots, mais hors de l'abstraction, par exemple dans le fleuve. La scène où Pajarito Lernú développe ces idées est significative quant à la pertinence de la figure du fleuve pour penser le lien à la langue. L'image de Pajarito avec de l'eau jusqu'à la taille réapparaît vers la fin de ce chapitre :

> *Eran más de las tres de la tarde cuando el botecito de López se subió a la orilla, junto al puente derrumbado. Entonces Pajarito Lernú salió del agua, dejó la postura morosa, insignificante, con la que pasó todo el día –medio cuerpo hundido en el río–, y con la que entraría en mi memoria, a pesar de su insignificancia, para perdurar, fiel, con la contundencia de lo verdadero* (*D*, p. 45).

Dans « Lasteralma », la discussion entre les personnages a lieu pendant la pêche et se poursuit une fois à terre. Aucun d'entre eux ne rentre dans l'eau, même pas pour descendre du bateau[284]. En revanche, dans *La descomposición*, Pajarito a le corps à moitié immergé dans l'eau, il ne pêche pas depuis la rive mais il pénètre la matière du fleuve avec son corps.

Cette modification est immédiatement associée à une réflexion sur le genre. Kieffer considère la discussion qu'il a eue avec Pajarito le jour même, à l'ombre d'un arbre. Dans le texte, on observe une alternance symétrique entre ce que dit Pajarito et ce qu'observe Kieffer. Le point central de la réflexion de Pajarito a pour objet le genre d'un texte. Il prend *Pago chico* de Roberto Payró et *El pueblo de Sarmiento* de Mauricio Birabent pour illustrer la différence entre la fiction et le

[284] Signalons ici qu'une des préoccupations que Ronsino relève lors des entretiens est la question de savoir s'il faut tout narrer, quand il faut s'arrêter.

discours historique au moment d'aborder l'histoire d'un village. Birabent se propose d'écrire un livre d'histoire et clôt le sens du récit, alors que Payró, qui écrit une fiction, amplifie ce sens.

Dans le tableau suivant nous parcourons la scène en séparant et comparant les étapes de l'argumentation de Pajarito à travers ses formes logiques et les actions corrélées de Bicho Souza :

Formes logiques	**Arguments de Pajarito Lernú rapportés par Abelardo Kieffer**	**Actions de Bicho Souza rapportées par Abelardo Kieffer**
Parallélisme	Relation entre Blanchot, Brod et le kafkaïen.	Bicho Souza et López attachent le canot.
Correction	Des erreurs dans la biographie de Brod sur Kafka.	Mouvements brusques de Souza pour descendre du canot.
Translation	Le problème c'est le genre, la biographie clôture le sens.	Bicho essaye de s'accrocher aux épaules de López pour descendre à terre mais Kieffer remarque qu'il a peur.
Exemplification	Mention de *El pueblo de Sarmiento* de Birabent et de *Pago chico* de Payró	Souza tente de retrousser son pantalon et d'arriver au bord.
Différentiation	La différence entre Birabent et Payró est une question de genre.	Après un petit plongeon involontaire, Souza avance le corps dans l'eau.
Constatation	*El pueblo de Sarmiento* invente l'histoire du lieu et clôture le sens du récit. «Entonces se levantan monumentos, se les ponen nombres a las calles. »	Bicho Souza arrive au pont et salue Pajarito et Kieffer.
Constatation	Payro, c'est la fiction et cela amplifie le sens, cela constitue « el atributo revolucionario de la literatura ».	
Proposition	« Habría que analizar... →	mientras el cuerpo de Bicho Souza se borraba entre los restos del puente...
Proposition	cómo fue creada la matriz que inventa Birabent en *El pueblo de Sarmiento* ».	

La clé de la proposition de Pajarito apparaît lorsque Bicho Souza s'éloigne après s'être mis à l'eau pour pouvoir sortir. Cette mise en jeu du corps semble être le corrélat de la discussion sur le genre. Chaque mouvement correspond à une possible figure de l'argumentation.

Deux apparitions du fleuve dans ce roman et le suivant évoquent à nouveau le canon personnel. Dans la deuxième partie de *La descomposición*, quand Abelardo revient d'avoir accompagné Bicho Souza, il passe par le four de Bustos et discute avec les paysans. Deux d'entre eux commencent à se battre :

> Le pega un par de cachetadas en la cara, para humillarlo nomás; balbucea, después, floreando su dominio, unos sonidos bajos. Y cuando deja en claro su fortaleza, sale, corcoveando como un caballo bravo, torcido, y ciego, encarando hacia lo oscuro del campo, para perderse. «Mocoso sinvergüenza», mastica Tolosa, recibiendo el mate vacío, «qué necesidá». El Tano queda removiéndose en la tierra, borracho. Y en la radio el chamamé flota, ahora, como un sonido ajeno: en este paisaje, es el recuerdo de un río extraño. Y no más que eso (*D*, p. 97).

Ce même personnage décrit dans *Glaxo* l'unique image du fleuve présente dans ce second roman. Un fleuve imaginaire qui surgit :

> Esa breve renovación, del pueblo y de uno en el pueblo, ahora, vuelve a producirse, porque yo no estuve cuando la tormenta se instaló –estaba fuera del tiempo–; no estuve cuando el pueblo se embarullaba por ese viento que, seguro, habrá cerrado las puertas y las ventanas, que habrá levantado nubes de tierra que enceguecen los ojos. Cruzo la avenida. Las luces resbalan sobre el asfalto mojado. Siento que estoy caminando en otro lugar, que estoy de viaje, que busco un restorán para cenar, que hay un río cerca, una costanera bordeada de faroles que iluminan, con manchas, los bordes del río. Pero entro a Don Pedrín (*G*, p. 36).

Un fleuve d'un autre côté, étrange et remémoré, se mêle à l'expérience de l'espace de Chivilcoy vécue par les narrateurs. Les deux amis, Abelardo Kieffer et Bicho Souza, se rappellent ou imaginent ce fleuve qui est d'un autre côté, d'une autre « zone » et qui interfère dans l'expérience de leur propre espace. L'image du fleuve est déjà une figure à partir de laquelle on peut lire son propre espace. Elle apparaît explicitement dans l'histoire : dans le premier fragment, elle est convoquée par la musique typique du littoral qu'entend Abelardo ; dans le deuxième, par la déconnexion temporelle que subit Bicho quand survient la tempête sans qu'il puisse

la voir, parce qu'il est au cinéma, « fuera del tiempo »[285]. Dans les deux cas, un décalage dans la perception relie les narrateurs au fleuve d'une autre zone, un fleuve avec des rives, semblable au Paraná narré par Saer[286]. Comme si l'image du fleuve qui n'est pas devant eux mais qui persiste dans la mémoire avait suffisamment de force pour altérer la perception, comme le soutient Didi-Huberman.

La narration fragmentée des romans antérieurs laisse place dans *Lumbre* à la narration uniforme de Federico Souza, comme nous l'avons montré, et à une succession de scènes de lecture du cahier de Pajarito Lernú, *Escribir de memoria*. Federico obtient le cahier là où a été découvert le cadavre de Pajarito : un *corpus* de lecture en lieu et place d'un corps : Pajarito se change en livre, comme il en avait été auparavant pour Juan Rivera. Chaque scène est accompagnée d'une des photographies que nous analyserons dans les prochaines sous-parties. La première lecture que fait Federico est celle d'un texte que Ronsino avait déjà publié sous le nom de « A orillas del río Dyje » (*cf.* 3.1). Un paysan autrichien y raconte comment il a assassiné sa femme, a été condamné et s'est mis à écrire pendant sa détention. Une fois libéré, on lui a proposé de publier ses manuscrits et il a gagné un prix littéraire. Le narrateur rappelle le discours qu'il a prononcé lors de la cérémonie de remise du prix : « Lo primero que expresé fue que había matado. Y mi crimen era una cantera agotada. Ahora no tenía nada más que contar. Dyje, recordé, quiere decir *inerte* » (*L*, p. 42).

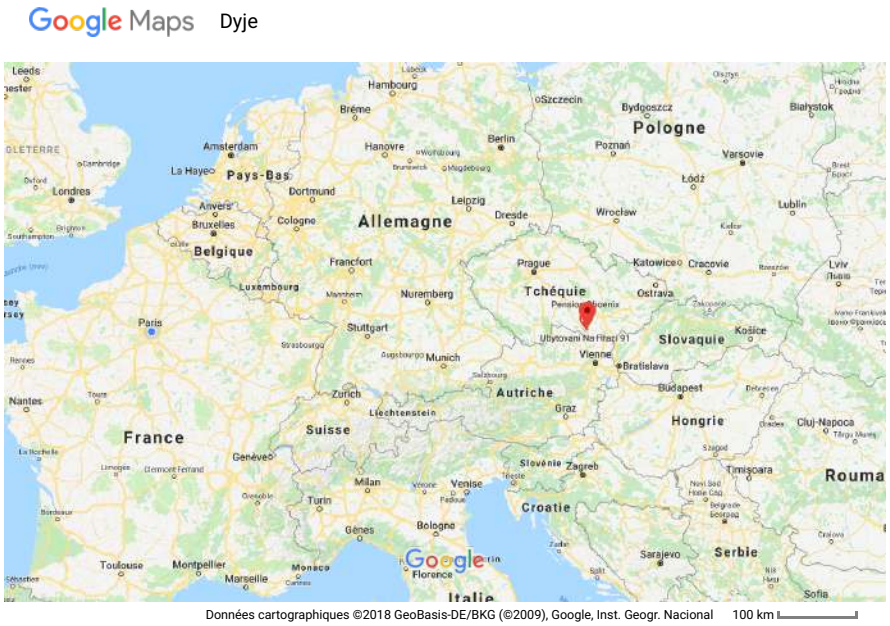
Le fleuve Dyje existe bien, il traverse la frontière entre l'Autriche et la République Tchèque. C'est un affluent du Morave et du Danube.

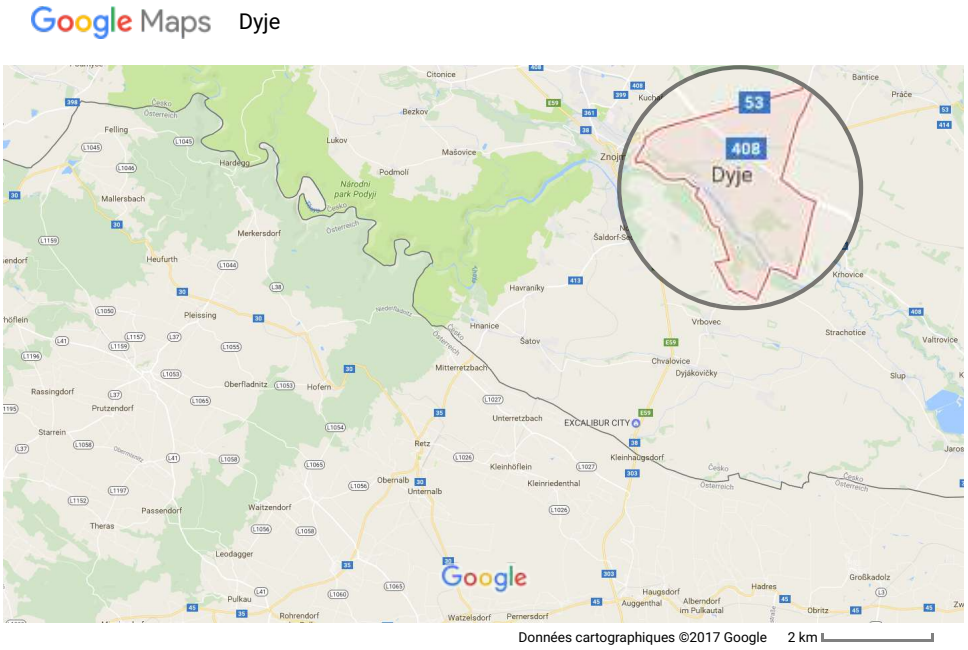
---

[285] Le *chamamé* est un genre musical d'origine *guaraní* de la province de Corrientes, dans la région du Littoral argentin. Ce genre a eu une énorme influence sur le développement culturel du Littoral et il est considéré comme Patrimoine culturel. Il a le même statut dans la région du Mato Grosso et Rio Grande do Sul au Brésil. Le film que regarde Bicho est le western *Last train from Gum Hill*, dont on a déjà parlé. On remarque que c'est le rapport avec des genres délocalisés qui produit ce décalage dans la perception des personnages.

[286] Rappelons que Bicho Souza est le seul lecteur de Saer dans l'univers fictif de Ronsino. Dans *La descomposición* il se souvient d'un « libro raro sobre una familia de pescadores y un limonero » (*D*, p. 69-70), une allusion à *El limonero real*.

Un village proche de la même frontière et du même fleuve porte aussi ce nom[287]. Sur les cartes ci-dessous, obtenues par Google Maps, on peut voir ce point en Europe :





[287] Nous voulons signaler ici l'intérêt croissant de Ronsino pour cette région du monde, comme nous pouvons l'apprécier également à la lecture de *Cameron*.

En tchèque, le mot *dyje* veut effectivement dire *inerte*. Ronsino, cependant, ne parle pas le tchèque mais seulement l'espagnol *rioplatense* ou la *lengua argentina*, pour reprendre ses mots. Si on lit le mot en espagnol, il devient homophone de *dije*, prétérit simple du verbe *decir*. Cette toponymie révèle à Hernán Ronsino quelque chose de sa position dans le projet ; alors « A orillas del río Dyje » se transforme en *a orillas del río dije*.

La traduction que fait le personnage accentue le jeu d'interprétation. *Inerte* désigne ce qui ne bouge pas, une action finalisée comme celle évoquée par le prétérit. Ce qu'il a dit au bord du fleuve est terminé.

L'étymologie de Chivilcoy, toponyme du lieu de naissance, donne naissance au projet en prenant le fleuve comme espace littéraire. Cet espace est pénétré et parcouru dans les romans. Il s'unira à l'image de l'arbre, comme nous le verrons, en questionnant la langue à travers les noms. L'étymologie de la toponymie de Dyje représente un point d'inflexion dans le travail sur la langue *orillera*. La lecture de Julio Premat sur la temporalité dans *Glaxo*, où le passé continue d'agir dans le présent, est confirmée : *Lumbre* ferme le premier moment d'un projet dans lequel le passé continue d'agir sur le présent et Ronsino se défait de la zone pour raconter autre chose et mettre un point à cet univers.

La mort de Pajarito Lernú et la réapparition de la scène de lecture présente dans le premier conte donnent une certaine image de circularité et de fermeture à ce moment du projet. Cette interruption n'est toutefois pas une clôture définitive.

Dans *Lumbre*, la scène de lecture a un caractère textuel dans la mesure où elle existe autant pour le narrateur que pour le lecteur. Le lecteur voit à travers les yeux de Federico Souza et lit le texte qui est reproduit, à la différence du conte, dans laquelle les lecteurs accèdent au plan de Rivera à travers la glose de Nano. Mais pour le lecteur réel, qui est en dehors de la diégèse, ce texte est de plus un conte qui circule indépendamment. Le roman absorbe le conte et la photographie, et amplifie le sens de ces éléments puisqu'il les insère dans une nouvelle trame, dans un nouvel espace textuel.

4.3.3 L'image de l'arbre

L'image de l'arbre, qui est l'élément visuellement le plus fort de *Lumbre*, a une longue tradition dans la littérature hispano-américaine. Dans *Facundo*, par exemple, Sarmiento lui accorde une valeur importante lors de l'anecdote qui explique le surnom de Quiroga, *el Tigre de los Llanos*. Quiroga, s'échappant d'une dispute avec d'autres *gauchos*, traverse le *desierto*. Un tigre le suit et il monte à la cime d'un arbre. L'arbre sauve Facundo qui prendra malgré tout le surnom du tigre:

> Al fin, arrojando la montura a un lado del camino, dirigióse el gaucho al árbol que había divisado, y no obstante la debilidad de su tronco, felizmente bastante elevado, pudo trepar a su copa y mantenerse en una continua oscilación, medio oculto entre el ramaje [288].

Si le canon littéraire se chiffre à l'intérieur du nom Juan Rivera, qui condense une littérature du fleuve, l'image de l'arbre a également un rapport avec la tradition par son symbolisme. L'arbre est d'un côté une métaphore spatiale mais aussi un arbre généalogique comme nous verrons par la suite.

4.3.3.1 Arbre : métaphore de la langue

La langue *orillera* ou *erosionada* sont les deux représentations sur lesquelles Ronsino a insisté lors de ses premières années de vie publique en tant qu'écrivain. Pourtant, il y a une métaphore dont il ne parle pas ouvertement dans les entretiens mais qui reste très importante pour sa conception de la langue.

Pendant les échanges maintenus avec la maison d'édition lors de la première publication, Ronsino reçoit les corrections et doit décider de certains changements proposés par la correctrice. Ces changements concernent l'orthographe, sur laquelle nous travaillerons plus loin (*cf.* 4.4). Mais ce qui nous intéresse ici est le point de vue de Ronsino. Il rejette les corrections. Il garde une écriture « fautive ». Plus tard, il réfléchit à cette décision et publie ces réflexions comme une note faisant partie

---

[288] Sarmiento, Domingo Faustino, *Facundo : o civilización y barbarie*, Caracas : Biblioteca Ayacucho, 1977, p. 80

d'un article qui réunit les opinions sur la langue de plusieurs écrivains[289]. A cette occasion, Ronsino définie la langue comme un arbre : « Me gusta la lengua que es como un árbol torcido; como un árbol guacho que crece sin reglas o mejor que se impone sus propias reglas y busca, así, su forma ».

Cette métaphore spatiale pour représenter la langue invite à plusieurs remarques. D'un côté, l'auteur met encore une fois en évidence son intention de construire une langue qui remette en question la langue dite officielle, scolaire. Une langue qui ne soit pas droite[290].

Mais le point le plus intéressant est cet oxymoron constitué par *árbol guacho*. Car si l'image de l'arbre évoque la généalogie, un *árbol guacho* est un arbre sans parents, un arbre orphelin. Ainsi dans la représentation de la langue Ronsino choisit-il une image absolument associée à la généalogie mais la décline : un arbre qui a perdu ses parents et qui doit donc s'imposer ses règles et trouver sa forme.

Si l'on compare les deux images, on y trouve une apparente opposition : le fleuve coule sur la terre de manière horizontale, l'arbre la traverse verticalement ; le fleuve passe, l'arbre s'accroche par ses racines et se dresse en hauteur. Le fleuve bouge comme le syntagme, comme la synchronie ; l'arbre se dresse comme le paradigme, comme la diachronie. Le lit, la cime et les racines sont les limites des deux images qui se révèleront unies dans les photographies (*cf.* 4.3.5).

4.3.3.2 Arbre généalogique

L'image de l'arbre s'inscrit également dans la tradition de la littérature du fleuve. Le travail sur *El limonero real* que nous avons réalisé représente le premier jalon de cette tradition que nous voulons interpeler pour établir une filiation dans le projet de Ronsino (*cf.* 2.1.2). Nous pouvons dire donc que la généalogie convoquée par l'image de l'arbre s'initie avec Saer, de même que son nom était le premier de

---

[289] AAVV, «Ocho respuestas a una misma pregunta» *Revista Ñ*, 2 septembre 2011, [En ligne:https://www.clarin.com/rn/literatura/Encuesta_Ocho_respuestas_a_una_misma_pregunta_0_r1Vov5p2PQl.html]. Consulté le 20 mars 2013.
[290] Rapellons que le prefixe « ortho- » veut dire droite.

la liste ouverte par Juan Rivera. C'est pourtant le nom d'Haroldo Conti qui résonne le plus fort dans cette image, avec son récit « La balada del álamo carolina »[291].

Ce petit récit raconte l'histoire d'un arbre depuis son point de vue. Tous les éléments présents dans ce texte sont les mêmes que Ronsino prend pour son univers : l'arbre, l'oiseau, le train, la lumière, l'ombre. Dans ce récit, la focalisation du narrateur hétérodiégétique reste dans l'arbre qui est comparé à un chemin, comme le chemin dont parle Kieffer dans *La descomposición* pour définir le texte : un chemin fait entre tous. Arbre-chemin-texte restent unis dans cette métaphore spatiale. Cet *álamo carolina* a douze ans, et c'est à partir de ce moment que l'arbre commence à avoir une conscience du temps passé devenu souvenir : « Y dentro de esa luz está él, el viejo álamo, todo recuerdo »[292]. La lumière et le souvenir sont les deux éléments constitutifs de *Lumbre*. Le récit se plonge dans le temps de l'arbre, et les douze ans d'âge qui pour l'arbre représentent un moment axial à partir duquel il remarque le temps et le souvenir équivalent à la période que Federico Souza a pris pour retourner à Chivilcoy : « Después de doce años, cuando el sol se acuesta atrás del edificio de la Munich, regreso en micro a la estación Norte » (*L*, p. 13). Autant pour l'arbre que pour Federico, les douze ans – différence approximative entre une génération et la suivante – mettent en évidence le temps passé, le temps vécu. Cependant, alors que Federico, qui est un être humain, peut partir, peut bouger, l'arbre est fixe, il est condamné à la solitude. L'*alamo carolina*, qui a poussé, voit une petite forêt et se demande pourquoi lui n'est pas né avec les autres arbres, pourquoi il est né solitaire. Cet *alamo carolina* est un *árbol guacho*.

Contrairement au fleuve qui passe et qui n'est jamais le même, l'arbre représente ce qui demeure, ce qui reste, ce qui est fixe et qui condense le passé. L'arbre devient demeure des oiseaux.

Cette solitude associée à l'image de l'arbre ne peut que conduire à *Cien años de soledad*, roman emblématique de la littérature latino-américaine, organisé en fonction de l'arbre généalogique de la famille Buendía. Le mouvement de ce roman rappelle celui suivi par Ronsino dans *Lumbre*. Nous avons étudié le mouvement

---

[291] Conti, Haroldo, « La balada del álamo carolina », *Cuentos completos*, Buenos Aires : Emecé, 2000, p. 235-241.
[292] *Ibid.*, p. 236.

d'aller-retour mis en évidence dans la présence des adverbes de temps et de lieu déictiques. Dans le travail de style de García Márquez, ce va-et-vient est mis en évidence dans le mouvement syntaxique de la phrase initiale, qui condense le travail mené dans le texte entier vis-à-vis de la temporalité :

> Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía habría de recordar la tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo[293].

Une prolepse lancée au futur qui instaure un horizon d'attente (« el pelotón de fusilamiento ») depuis un moment qui n'est pas le présent de la narration (« la tarde remota ») mais un passé par rapport à ce présent toujours imprécis. Dans ce va-et-vient, le discours romanesque de García Márquez articule les relations entre les générations condamnées à la solitude, comme l'arbre de Conti.

Cet *álamo carolina* finit par accueillir l'homme qui trouve son refuge à l'ombre de l'arbre : « El hombre bajó del caballo y penetró en la sombra »[294]. L'homme rêve d'être arbre. Nous ne nous attarderons pas plus ici sur ce qui se passe dans *Lumbre* avec l'image de l'arbre, la lumière et l'ombre. Mais cette image de l'homme qui trouve son repos à l'ombre de l'arbre est similaire à l'image de Martín Leguizamón dans « Pie sucio », qui perd son calme quand il quitte l'ombre de l'arbre, de même que Ben et Aló et Abelardo Kieffer. S'éloigner de l'arbre a donc des conséquences qu'Hernán Ronsino a assumées depuis bien longtemps.

4.3.4 Ecphrasis 1 : la contemplation des photographies par les personnages dans « Te vomitaré de mi boca » et « Secuelas de un viaje sin partida »

Dans les contes les plus longs du recueil, « Te vomitaré de mi boca » et « Secuelas de un viaje sin partida », il y a deux photographies. Ces photographies n'apparaissent jamais aux yeux du lecteur, mais elles sont décrites par les personnages ou les narrateurs.

Dans le premier conte, vers la fin du récit, Nano s'échappe de l'église et se cache sur une place de Chivilcoy qui s'appelle la Plaza España dans la diégèse

---

[293] García Márquez, Gabriel, *Cien años de soledad*, Madrid : Cátedra [1969], 2014, p. 83.
[294] Conti, Haroldo, « La balada del álamo carolina », *Op. cit*, p. 241.

comme dans la réalité empirique. Comme nous l'avons déjà analysé dans la première partie (*cf.* 3.1), il y trouve un carnet, avec une photo à l'intérieur. Voici à nouveau l'extrait :

> Adentro había un cuaderno: el libro blanco que Rivera leía todas las tardecitas, bajo el paraíso, desde que reapareció en septiembre. […] Cuando quise abrir el cuaderno, una foto se cayó. En la foto estaban Juan Rivera y una mujer. Una morocha, cara delgada, linda, le llegaba a los hombros a Rivera, que se lo veía más gordo, sonriente, aferrado con fuerza a la cintura de la mujer. En el dorso de la foto decía : Blanca y Juan, Plaza Mayor, Madrid, 22 de noviembre de 1982 (*V*, p. 37).

La description de cette photographie est brève, succincte, elle consigne les personnages qui y figurent, leur genre, quelques caractéristiques physiques de chacun d'eux – la couleur de cheveux de la femme, sa taille par rapport à celle de Rivera, le contraste entre sa minceur et le corps de Rivera, plus vigoureux, la posture des corps, qui se tiennent l'un contre l'autre, impliquant peut-être un lien sentimental entre eux. Tandis que nous lisons la description de l'image qui se limite aux corps, nous ne savons rien du lieu où a été prise la photo. Nano la retourne et y lit cette information : la photographie a été prise sur la Plaza Mayor à Madrid un an avant le moment où Nano la voit, c'est-à-dire le moment de l'énonciation de l'ecphrasis.

Les villes hispano-américaines ont été construites comme des imitations des villes espagnoles, et s'organisent autour d'une place centrale, qui s'appelle en Espagne la *Plaza Mayor*. Madrid étant la capitale de l'Espagne, la *Plaza Mayor* de Madrid possède sur le plan symbolique un statut privilégié parmi toutes les places du pays. Le fait que Nano voit la photographie de la *Plaza Mayor* de Madrid, qui existe dans la réalité empirique, depuis la Plaza España de Chivilcoy, qui existe aussi dans le réel, fait de la photographie un indice qui désigne le lieu d'énonciation de sa propre ecphrasis[295].

En plus de ce lieu, l'extrait indique à quel endroit Rivera lisait le cahier où était conservée la photographie, « bajo el paraíso ». Ainsi, à la fin de ce conte, la

---

[295] Nous reprenons ici la notion d'indice de Charles Sanders Pierce, *cf.* Marafioti, Roberto, *Recorridos semiológicos. Signos, enunciación y argumentación*, Buenos Aires : Eudeba, 1998, p. 44. Pour un parcours sur l'histoire des villes en Amérique latine, *cf.* Romero, José Luis, *Latinoamérica : las ciudades y las ideas*, Buenos Aires : Siglo XXI, 2011.

photographie apparaît dans un extrait où se trouve également mentionné l'arbre de paradis.

Cette image est dans la diégèse une image absolument amateur, qui n'a pas de prétention artistique, mais qui cherche à garder trace de la vie, comme l'indiquent les références spatio-temporelles au dos. La question est alors de savoir si la figure de l'ecphrasis se justifie pour penser ces extraits. Dans le même temps, cette image est complètement diégétique, elle n'existe que dans le texte littéraire et sa description acquiert alors le même statut que n'importe quelle autre partie du texte, c'est-à-dire le statut d'une œuvre d'art. La photographie, qui n'existe pas pour le lecteur mais seulement pour le narrateur, est pour le lecteur un objet virtuel, diégétique, presque une image poétique, comme le cahier de Juan Rivera.

Dans le dernier conte, « Secuelas de un viaje sin partida », l'apparition de la photographie est plus complexe. Comme nous l'avons déjà analysé à plusieurs reprises, le récit repose sur deux fragments écrits par Pajarito Lernú qui encadrent un dialogue entre les personnages Ben et Aló pris en charge par un narrateur hétérodiégétique. Ce dialogue a lieu au bord du chemin de fer et d'un arbre, près d'une maison dans laquelle se déroule une fête à laquelle les personnages ne participent pas.

Leur conversation se transforme en dispute du fait de la jalousie que génère chez eux Brusela, un personnage qui n'apparaît jamais dans le récit, mais dont il existe une photographie. C'est Aló qui est en possession de cette photographie, qui la garde dans son caleçon ; celle-ci tombe au cours d'une bagarre entre eux (*V*, p. 84). Ils la retrouvent plus tard :

> –¿Qué es eso tirado en el suelo?– pregunta Ben con curiosidad.
>
> Camina y la toma. Luego exclama.
>
> –Oh, ¡Dios mío! Me ama.
>
> Aló se da cuenta de que ha perdido la foto.
>
> –Aló, querido amigo, Brusela me ama. ¡Me ama! Dijo anoche que iba a sorprenderme y de verdad lo hizo. Me pregunto, ¿cómo es que no la vi antes, si siempre estuvo tirada en el piso? Pero, ¡qué me importa eso ahora, amigo! ¡Mirá, mirá qué belleza, y toda mía! ¡Mirá Aló, una foto de ella! Es tan hermosa con esos cachetes colorados como frutillas silvestres…
>
> –Una mujer cuando regala una foto, de alguna manera, está queriendo decirte que te olvides de ella– dice Aló serio y contenido.

Ben está lleno de felicidad. Habla gritando.

–No me hagas reír, vos de envidioso– y besa la foto (*V*, p. 85).

De même que dans le conte précédent, la photographie de Brusela semble être une photo amateur sans la moindre prétention artistique. Cependant, nous disposons ici de moins d'informations, car il n'y a presque aucune description, en dehors de la comparaison des joues avec des fraises. L'ecphrasis se dérobe autant que Brusela. Nous ne pouvons même pas faire sa connaissance grâce à son portrait[296]. Il semble que la possession de la photographie détermine le choix fait par Brusela entre les deux personnages qui se disputent son amour. L'image saisit Ben et Aló, qui s'engagent dans une dispute.

Ben se masturbe sur la photo : encore une fois, il est emporté par l'image. Aló la lui prend des mains. La dispute pour la photo continue jusqu'à ce qu'Aló explicite le motif de la bagarre et redéfinisse cette image :

> –¡Basta!– dice, ahora, Ben –. Basta, no podemos pelearnos por una mujer. Basta, Aló. Los extremos hay que evitarlos.
>
> –No. No nos peleamos por una mujer, nos disputamos su recuerdo […] (*V*, p. 88)

Aló intervient sur la représentation de la photographie. La photographie ne représente pas Brusela mais son souvenir. La photographie comme signe ne renvoie pas à Brusela comme objet mais à son souvenir, c'est-à-dire que la photo est signe du passé et son ecphrasis est évocation et analepse. Typographie et photographie partagent une même fonction diégétique liée au passé.

Après s'être longuement battu pour posséder la photo ainsi que le souvenir et l'amour de Brusela, Ben propose de la déchirer :

–Debemos romper la foto.

–¡No!–dice Aló.

–Entonces no querés olvidarte de ella.

---

[296] Le motif du portrait de la femme aimée possède une longue tradition. On peut citer ici l'exemple du portrait de Dulcinée qui génère tant de débat dans la première partie du *Quichotte*, puisque, comme ici, le personnage n'apparaît que plus tard, et Don Quichotte exige le culte de la beauté de son amante par la contemplation de son portrait.

> –No es eso, Ben. Se trata del sentimiento. Dijiste hace un rato que sentimiento y pensamiento no son la misma cosa. Que están separados como si fuesen dos entidades distintas. Cómo se hace, amigo Ben, para no pensar en ella y en todo lo que queremos olvidar, cuando se nos mete en los huesos una ráfaga de viento caliente cargado con olor durazno, o a bosta, o a río próximo. Cómo carajo no pensar en ella cuando sentimos algo semejante. Ves: sentimiento trae al pensamiento y el pensamiento al recuerdo (o a la muerte en vida que es lo mismo; yo creo por otra parte que no existe otro tipo de muerte que no sea en vida). Así, entonces, se forma el circuito, Ben. Todo está imbricado con todo. Unidad. Circuito perverso. La Vida.
>
> –Rompamos la foto entonces–dice Ben, sin haber entendido nada, terco.
>
> –No se trata de eso. Estamos atrapados en última instancia por ese circuito perverso, Ben. De nada sirve que lo hagamos (*V*, p. 91).

Déchirer la photographie ne les sauverait en rien, selon Aló, du circuit de sens qui associe cette image au passé et à la mort. L'image fonctionne ici comme le mot qui enferme les amis dans un circuit sémiotique.

Vers la fin du conte, le narrateur déconstruit entre parenthèses la photographie, en exhibe la matérialité, les éléments qui la composent, réduisant ainsi à l'absurde la dispute entre les personnages :

> En ese momento termina la fiesta. Se apaga la música. Se apagan las luces. Se apagan las voces. Se escucha pasar el tren en la oscuridad detrás del montículo de tierra.
>
> (Sobre la vieja calle abandonada reposa un papel con bordes irregulares, un papel al que Aló y Ben llaman foto de Brusela. Ahora, en ese instante, cuando ya no hay nada, una ráfaga de viento lo arranca del suelo, y la oscura noche parece comérselo) (*V*, p. 94).

Finalement, la dispute a eu pour objet un papier dont le nom est « foto de Brusela », et il semblerait même que, tel que la présente le narrateur, il n'y ait pas d'image sur le papier. S'il est absurde que les personnages se disputent pour un bout de papier, ce qui est mis en évidence ici est le pouvoir signifiant de l'image qu'il est inutile de déchirer, comme le dit Aló, car ce pouvoir signifiant n'est pas dans l'image, n'est pas dans le morceau de papier mais dans le nom, dans la manière qu'a cette image d'intégrer le discours. La dispute a du sens parce que l'image s'appelle « foto de Brusela ». La dispute ne se produit pas pour cet objet-signe mais pour ce qu'il représente. Ce territoire qu'est l'image devient objet de dispute quand il est nommé par un signifiant, Brusela, qui éveille des sentiments

chez les personnages. Une fois qu'il est associé à l'image qui est souvenir et passé, ce signifiant, Brusela, demeure lié au souvenir, au passé et à la mort. Brusela est un « recuerdo-muerte » (*V*, p. 82)[297].

4.3.5 Reproduction : la contemplation des photographies par le lecteur dans **Lumbre**

Les photographies incluses dans *Lumbre* sont dix-huit images en noir et blanc du même arbre, une par chapitre, séparées dans le texte par des intervalles de 9 à 25 pages. Cette architecture semblerait de signaler le projet d'Hélène Bergson :

> La permanencia de las hojas y la dureza de las ramas me conmueven. Cuando vi la frondosidad, saqué la cámara y empecé a disparar. Quiero narrar la biografía de un árbol. Eso dijo […] Siempre faltaba algo para cerrar la historia. Una idea, por ejemplo, que condensara la arquitectura del árbol (*L*, p. 238).

Le narrateur revenant peut articuler une architecture narrative où le récit se déploie de manière arborescente. Le jour où Hélène photographie un vrai combat, elle trouve la structure de son projet. Ce combat correspond aux affrontements des 19 et 20 décembre 2001. Pourtant un jeu d'identité photographique pourrait glisser légèrement le sens du mot combat : le combat imaginaire qu'Hélène avait trouvé à Paris entre Bolívar et Lafayette qui représentent deux manières de projeter l'Amérique.

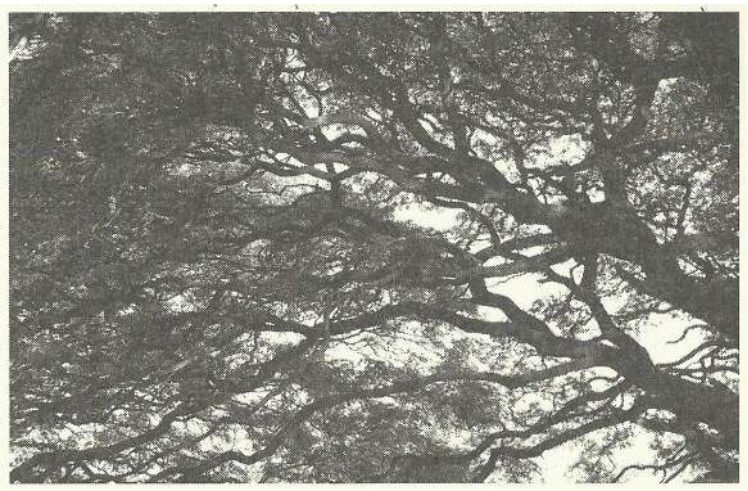
Dans les photos de l'arbre on ne voit ni le tronc ni la taille de l'arbre, seulement le feuillage et les branches se découpant sur le ciel. Au vu de la taille des branches les plus grosses, on devine qu'il s'agit d'un grand arbre, comme celui qu'annonce le vers de Carlos Mastronardi en épigraphe : « Tuvimos un gran árbol »[298]. Toutefois, l'angle de prise de vue en contre-plongée aplanit la hauteur.

---

[297] Cette fin évoque deux œuvres littéraires difficilement comparables. D'une part, ce papier qui est la photo de Brusela et se voit réduit au néant et soulevé de terre par le vent de la nuit rappelle la fin de *Boquitas pintadas*, lorsque les lettres échangées par Carlos et Nené sont jetées dans l'incinérateur, réduisant également cette histoire d'amour aux cendres de l'histoire. D'autre part, le papier lié au corps de l'être aimé est un topique antique, si l'on pense par exemple au texte médiéval *Cárcel de amor*. (*cf.* Puig, Manuel, *Boquitas pintadas*, Barcelona : Seix Barral, 1998 et San Pedro, Diego de*, Cárcel de Amor, Obras Completas II,* Madrid : Castalia, 1973.)

[298] Mastronardi, Carlos, « Luz de provincia », *Mastronardi. Obra completa. Volumen I*, édité par les soins de Claudia Rosa et Elisabeth Strada, Santa Fe : Ediciones UNL, 2010, p. 109.

Cet aplanissement de la hauteur de l'arbre met les branches et le feuillage sur un plan contre le ciel et génère un effet contrasté de clair-obscur. Le noir et blanc des photographies se fond dans le ton blanc cassé du papier de l'édition, il en résulte une chaude opacité. Le papier utilisé par la maison d'édition Eterna Cadencia est le papier Bookcel que nous avons déjà caractérisé (*cf.* 4.1). Il s'agit d'un papier recommandé pour l'impression de livres car son ton, justement, blanc cassé, ainsi que son opacité, permettent de reposer les yeux pendant la lecture. Voici la première photographie que découvrent les lecteurs :

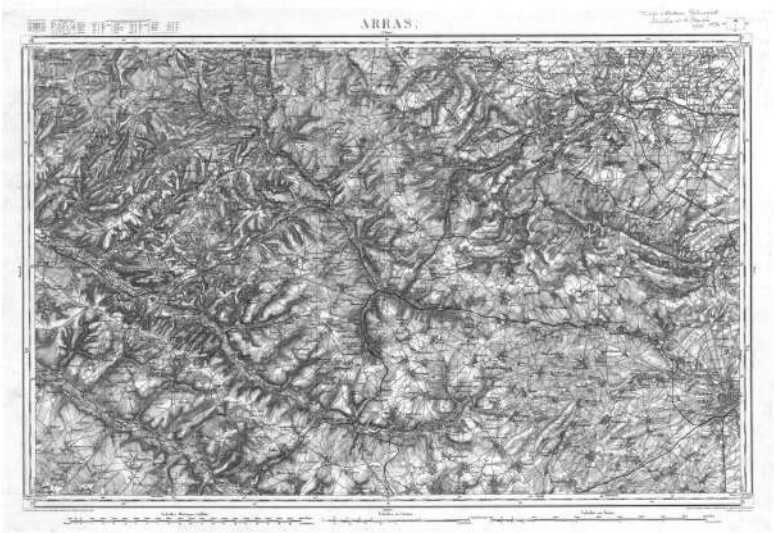


(*L*, p. 19)

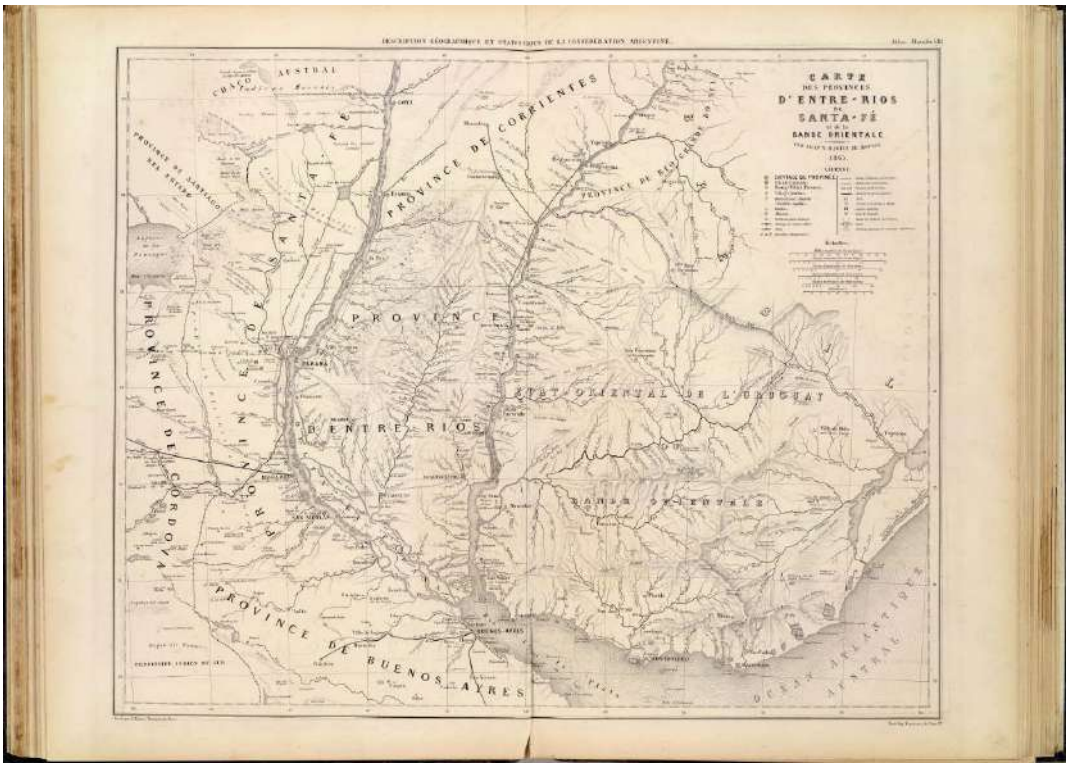
Cette couleur blanc cassé et la forte opacité provoquent une impression visuelle chaleureuse qui rappelle les images cartographiques en noir et blanc des dictionnaires et des encyclopédies à usage scolaire. Voici par exemple une carte de la Suisse tirée d'un dictionnaire encyclopédique Larousse de 1951 :

Nuevo Pequeño Diccionario ilustrado Larousse, Paris : Librairie Larousse, 1951, p. 1471.

Dans le dictionnaire se produit un effet d'indistinction des lignes qui marquent les frontières et les fleuves et du grisé qui indique les reliefs. Lors de l'examen de l'exemplaire papier, on ne parvient pas à lire certaines indications, qui sont trop petites et qui produisent un effet de couleur mêlée entre l'encre et le papier blanc cassé. Cependant, dans la version numérique, on peut agrandir l'image pour en apprécier les détails et les distinctions. La numérisation permet de distinguer ce que sur le papier reste presque fusionné. La carte de la ville française d'Arras donne à voir, sur un papier d'une autre couleur, le même phénomène :



L'impression visuelle de grisé des cartes est similaire à celle du feuillage des photos. La carte suivante correspond à une cartographie des provinces d'Entre Ríos et de Santa Fe pendant la Confédération argentine en 1865.



La couleur du papier peut être blanc cassé et opaque comme le Bookcel, mais la patine du temps l'a jauni, ce qui nous empêche de déterminer sa coloration originelle. Peu importe, car justement les dictionnaires et encyclopédies imprimés en noir et blanc au milieu du XXe siècle sont parvenus à la fin du siècle après avoir subi les mêmes effets provoqués par le passage du temps. Sur cette carte nous voyons les fleuve Paraná et Uruguay qui remontent vers le Nord et bordent la province depuis le delta du Río de la Plata. Les ruisseaux et ramifications se confondent aussi et se distinguent moins clairement, bien que sur cette carte on ne remarque pas le même clair-obscur que sur les cartes précédentes, car étant donné

qu'il s'agit d'une surface territoriale essentiellement plate, le relief n'est pas représenté avec le grisé.

Cette comparaison ouvre la possibilité d'interprétation des photographies et de la façon dont elles s'intègrent à la grammaire du style de Ronsino. L'impression visuelle qu'elles provoquent et que nous associons ici aux cartes anciennes déplace lentement le sens des images, qui peuvent être lues au sens figuré comme des métaphores.

Si nous les lisons à travers le titre du roman, *Lumbre*, les échos de Saer et de la lumière filtrée par les branches dans *El limonero real* apparaissent indubitablement. Mais si nous suivons cette piste et que nous inversons le signe entre le sombre et le clair, si nous les regardons comme Federico Souza regardera la photographie finale du roman, « de otro modo, es decir, desde otro punto de vista » (*L*, p. 281), l'image de l'arbre devient l'image du fleuve.

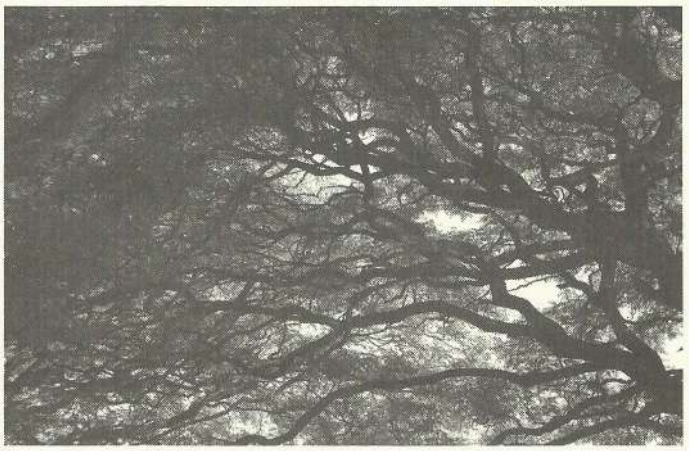
Dans ces images, ce qui est sombre, les branches de l'arbre correspondent à la terre, dont le mouvement permanent est presque imperceptible pour les êtres humains. Ce qui est clair, en revanche, c'est le ciel, l'air, dont on peut percevoir le mouvement dans le corps. Mais les éléments que nous avons signalés auparavant – le plan et la couleur– nous permettraient de penser les parties sombres comme des cours d'eau, des fleuves, et les parties claires comme de la terre. Ainsi s'inversent les sens associés à l'obscurité et à la clarté et les images de l'arbre apparaissent comme des images de fleuves, de cours d'eau qui traversent la terre, dans un lieu qui est « tout eau » (« todo agua »), comme l'indique l'étymologie du nom Chivilcoy. Un lieu où le fleuve est sorti de son lit et en a estompé les contours, comme dans *Hombre en la orilla* de Miguel Briante, un lieu où est apparue une carte de fleuves, comme dans l'espace du delta de *Sudeste*, d'Haroldo Conti.

Ces images fonctionnent comme un corollaire du travail du style de Ronsino dans cette première partie du projet, comme s'il ne lui restait plus, avec cette langue érodée, cette langue qui est comme un arbre *guacho*, qu'à condenser dans les photographies la terre traversée par l'eau et les écrivains qui ont forgé l'image du fleuve. Les images de l'arbre-fleuve deviennent une métaphore spatiale utile pour penser le lieu natal et le lire ainsi à travers cette tradition littéraire. Une image dejà

proposée depuis l'épigraphe de Mastronardi car le vers entier prône « Tuvimos un gran árbol, para un barrio su efluvio ». Le mot « efluvio » veut dire émanation et rayonnement, entre autres sens, et sa racine latine est *effluvium*. Ce mot latin est lié au verbe *effluo* (s'épancher, couler hors de) qui dérive du verbe *fluo* avec le préfixe *ex-*. *Fluo* est couler, decouler, déborder, et est à l'origine de fluvial. Dans le vers de Mastronardi l'arbre est *effluvium*, il est fluvial.

L'arbre-fleuve, en plus d'être arbre généalogique, est carte de lecture pour parcourir ces zones de la langue aux limites floues et imprécises, où les signifiés des mots ne sont pas si clairs, où tout se prête en permanence aux sens glissants et à la surinterprétation. Une carte comme celle qu'imagine Martín Leguizamón dans le conte « Pie sucio » : « Me dan ganas de dibujar un mapa político, donde cada gota de sangre, según su tamaño, sería una capital, y de esa manera inventaría un país con mi propia sangre » (*V*, p. 46). Le sang est l'élément qui unit les photographies de l'arbre-fleuve-carte avec la diégèse. Dans le dernier chapitre apparaît la dernière photo de la série. Elle coïncide avec la fin du séjour de Federico à Chivilcoy et avec le moment qui précède son départ. Après avoir dit adieu à Bicho Souza, Federico raconte que Crespi monte dans le bus et vend le journal *La Verdad* :

> Camina por el pasillo mostrando la tapa y, a la vez, sosteniéndose de los asientos. Está viejo y desconfiado. La tapa tiene una foto del accidente y otra, de archivo, de los tres chicos veraneando en Punta del Este. Crespi llega hasta el fondo. Nadie va a comprar el diario de un pueblo si viene de otra ciudad y viaja a Buenos Aires. Pero la voz de Crespi, de todos modos, se mantiene firme. No deja de ser convincente hasta que desciende. Entonces la puerta del micro comienza a cerrarse. Y el Viejo aprovecha para gritar si sabe qué número salió. Crespi le contesta, también gritando, que salió el dieciocho. La sangre, dice Crespi. El micro ahora se mueve.



(*L*, p.278)

La une du journal montre des photographies des personnes accidentées. Ici resurgit une autre incursion dans les photographies, puisque quand Emilia García, dans « Febrero », renverse le fils de Berman, elle apprend aussi l'identité du mort avec la photo du journal que nous avpns déjà évoqué (*cf.* 1.2.2) :

> Tengo en mi cartera el recorte del diario. La cara de Osiris Berman destrozada, sobre el asfalto pálido de la avenida Suárez. Yo no estoy en la foto. Yo soy, en el recorte, un comentario vago e impreciso (*V*, p. 57).

L'imprécision des mots contraste avec la précision de l'image : tandis que l'identité d'Emilia García se perd dans un commentaire vague et imprécis, le visage identifie Osiris Berman.

Le statut de la photographie est donc ambigu : ici, il rend compte d'une clarté qui permet l'identification, alors que dans notre analyse c'est le vague, le flou qui permet l'identification de l'arbre avec le fleuve et la carte.

Dans ce dernier exemple, disions-nous, un clin d'œil de la diégèse fait référence aux photographies. Au moment où le bus se met en marche, emmène

Federico loin de Chivilcoy, referme le cycle et cicatrise cette langue narrative, Bicho Souza s'informe sur les résultats de la loterie et Crespi lui annonce que le numéro gagnant est le dix-huit, ce qui correspond au nombre de chapitres du roman et de photographies. Il ajoute aussitôt le sens du numéro dix-huit dans la grille de la loterie. Le dix-huit signifie le sang. Le bus s'en va et apparaît alors la dernière image de l'arbre, telle que reproduite ci-dessus.

Le symbolisme du nombre dans le système de la loterie interpelle le lecteur qui connaît cet univers dans la mesure où il signale la présence des photos, qui sont au nombre de dix-huit. Le sens de l'arbre généalogique est renforcé car ces dix-huit photographies sont alors liées au sang. Ainsi, les branches, que nous avions interprétées comme des cours d'eau pourraient être vues également comme des veines dans lesquelles circule le sang. Surtout dans cette dernière image qui, vue depuis cette perspective, semble nous montrer deux larges torrents qui se ramifient en fines veines et en capillaires jusqu'à se confondre avec la chair –comme les fleuves Paraná et Uruguay de la carte de la Confédération argentine. Deux torrents comme ceux que montre la première photographie de la série reproduite précédemment, mais avec une intensité chromatique accrue. L'image est plus sombre, car ces lits de ruisseaux ne sont plus parcourus par l'eau du fleuve mais par le sang épais qui tient ensemble l'arbre généalogique et les villes de cette carte faite avec des gouttes de sang : le grand-père de Federico Souza rêve d'un « un río cargado de sangre que cruzaba los pajonales » (*L*, p. 76). « Un país con mi propia sangre », dit Leguizamón, mettant ainsi le sang à la place qu'occupe la langue dans la configuration d'un pays. Comme ce qui le parcourt, qui parcourt le corps de tous les individus qui l'habitent : la langue, « esa otra sangre que nos recorre el cuerpo », selon Graciela Villanueva, qui emploie elle aussi une métaphore corporelle pour saisir la relation que nous maintenons avec la langue[299].

La métaphore spatiale fluviale qui permet de penser le lien avec la langue comme fleuve, rive, érosion, devient métaphore corporelle et reprend quelques idées sur le style que nous avons esquissées dans la première partie à partir des articles de Laurent Jenny. Ce dernier affirmait qu'avoir une langue maternelle, c'est

[299] Villanueva, Graciela, « L'indépendance linguistique », *Op. cit.*, p. 133-145.

comme être incarné dans un corps et promener avec soi une face invisible. Nous ne pouvons pas voir notre propre langue si ce n'est depuis notre propre langue, de la même façon que nous ne pouvons pas toucher notre peau si ce n'est à travers elle-même. S'écouter parler est une expérience similaire. De la même façon que le souvenir est modifié par la vision des photos de l'enfance, c'est-à-dire par la technique, la perception de notre propre voix est étrange quand nous l'entendons enregistrée et non au moment où nous parlons. Dans cette expérience, la technologie intervient et permet une autre perception de ce qui nous est propre, en désolidarisant la temporalité de l'expérience de celle de la perception, comme lorsque la photo permet une autre perception du passé et construit ainsi un nouvel ordre temporel qui questionne la corporalité[300].

Il n'y a pas d'ecphrasis de ces photographies, à la différence des autres : elles n'existent que pour le lecteur et non pour le narrateur. Le narrateur n'y fait pas référence, ce qui remet en question leur appartenance à la diégèse, malgré le commentaire précédent.

Sans doute cette fusion d'images littéraires que nous proposons comme clés de lecture des photographies fait écho à la diégèse complète et, nous le verrons, contribuent fortement à la construction de Chivilcoy comme figure littéraire. Les 18 photos se trouvent dispersées à intervalles de 9 à 25 pages. Dans la liste qui suit, nous indiquons les pages où elles se situent avec la mention *p. x*, et à quelle distance se trouve la photo suivante avec la mention *(+ x)*. Cette liste sert à localiser les photos que nous reproduisons à la page suivante, à l'échelle et dans l'ordre de leur apparition, de gauche à droite et de haut en bas.

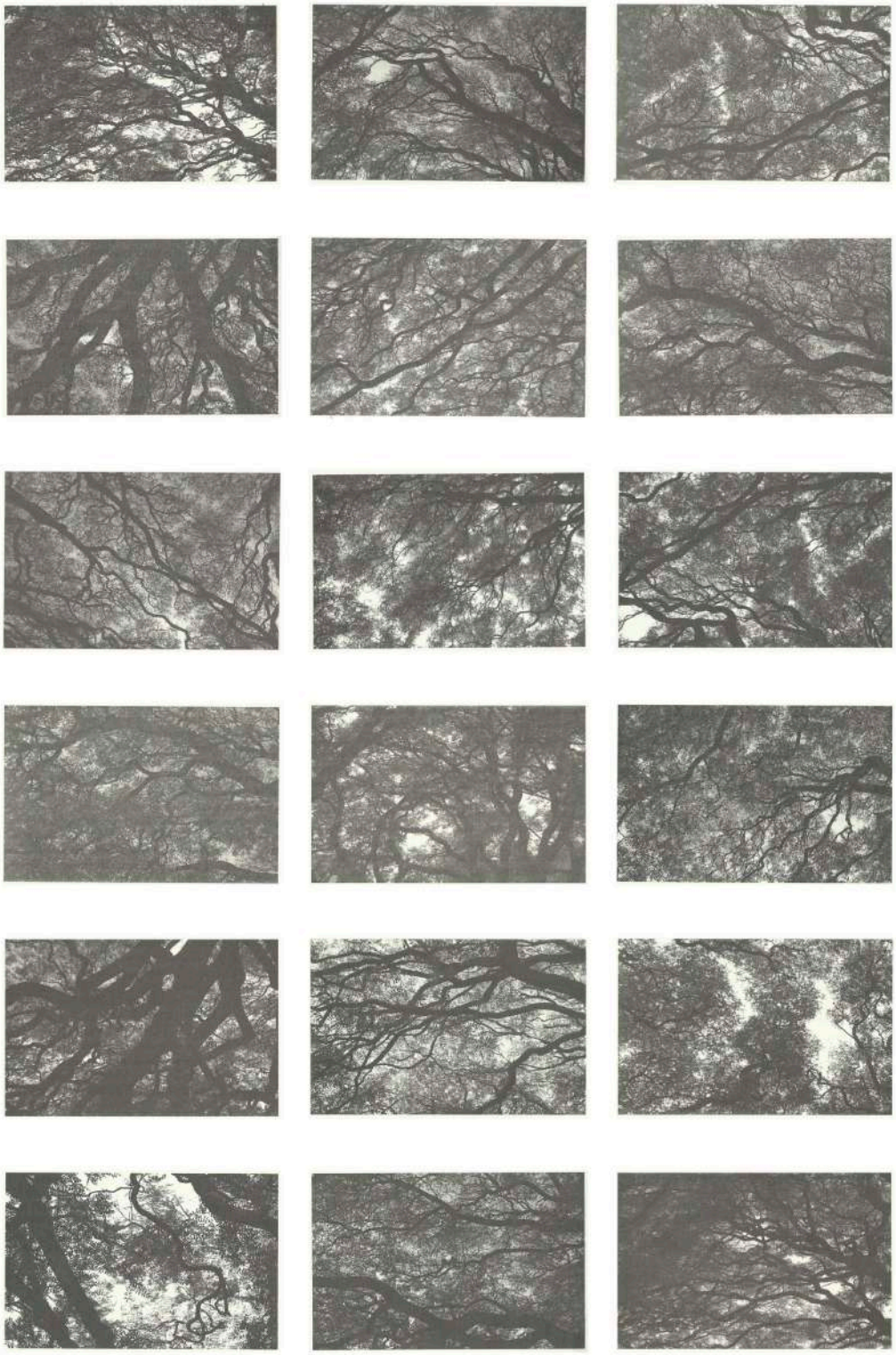
---

[300] Dans *La descomposición*, lors de l'*asado* d'anniversaire d'Abelardo, Bicho trouve un journal où il avait publié un article qui est sorti accompagné d'une photographie à lui. Le narrateur Abelardo Kieffer dit : « –toda fotografía, se me ocurre, retrata un rostro imposible, dibuja en el presente un rostro perdido –» (*D*, p. 37). De même que nous ne pouvons pas voir notre propre langue, nous ne pouvons pas non plus voir la circulation de notre sang, c'est pourquoi Borges l'intègre comme une des possibilités de l'aleph : « vi la circulación de mi oscura sangre ». Toutefois le sang comme motif reste étroitement lié à l'impossibilité de l'ascension sociale, c'est en tout cas ainsi que le présente Eugenio Cambaceres dans *En la sangre* (*cf.* Borges, Jorge Luis, « El aleph », *Obras Completas Volumen I 1923-1949*, *Op. cit.*, p. 627 et Cambaceres, Eugenio, *En la sangre*, Madrid : Editorial nacional, 1984).

Localisation des photographies :

p. 19 (+9), p. 28 (+9), p. 37 (+17), p. 54 (+16), p. 70 (+5), p. 75 (+18), p. 93 (+11), p. 104 (+12), p. 116 (+13), p. 129 (+15), p. 144 (+14), p. 158 (+10), p. 168 (+9), p. 177 (+16), p. 193 (+21), p. 214 (+11), p. 255 (+23), p. 278.

Photographies de *Lumbre* :



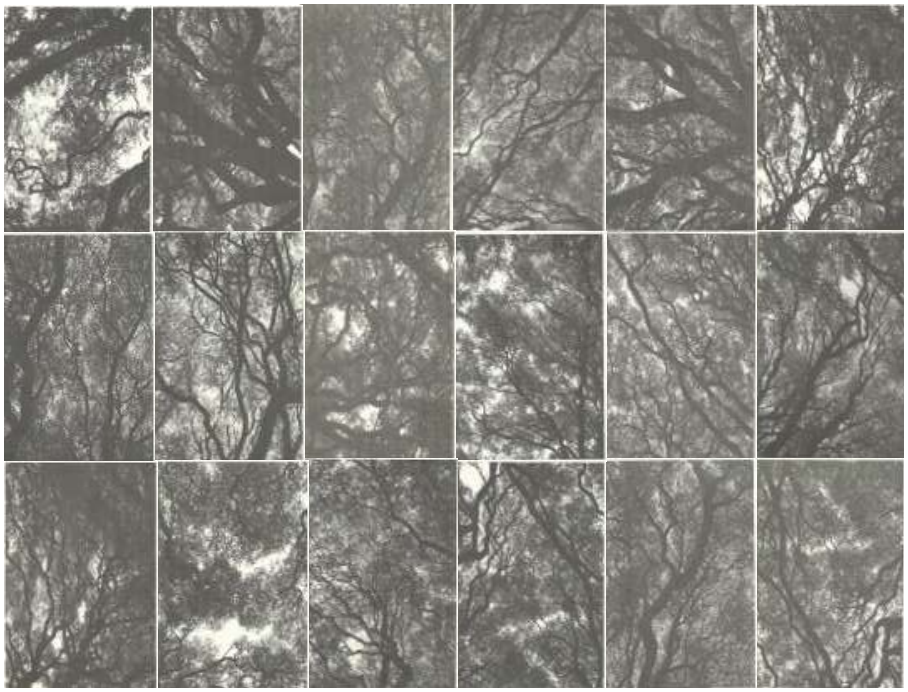
Dans le cas de *Lumbre*, les photographies n'ont pas été prises par Ronsino, mais il a travaillé avec la photographe Pocha Silva pour la fabrication de cette partie du roman insérée dans la narration. Le placement est stratégique, il est associé presque toujours à la scène de lecture menée par Federico Souza. Federico lira à plusieurs reprises tout au long du roman le cahier de Pajarito Lernú, *Escribir de memoria*, et c'est à cette occasion que nous, lecteurs du roman de Ronsino, trouverons les photographies de l'arbre. C'est-à-dire que les images mettent en évidence l'interface présente entre l'auteur, l'histoire et les lecteurs. Les photos nuancent le pacte de lecture, car dans la mesure où il n'y est pas fait référence par le narrateur, le lecteur sait que lui seul peut les voir et les lire. Elles renforcent dans le même temps le lien de lecture, car elles invitent le lecteur à s'interroger sur leur relation au texte.

La technologie, que nous avons tant évoquée dans les introductions de ce chapitre consacré à l'espace textuel, est aussi ce qui nous permet d'extraire les photos du roman et de les exposer comme nous l'avons fait sur la page précédente. Ainsi exposées, en série, libérées de la grammaire du style, fonctionnant sans le texte, elles s'apparentent à des images de la terre prises par satellite. Hors du texte, les images travaillent autrement. Elles ne travaillent plus, pour reprendre le terme de Didi-Huberman, au sein du style, mais elles s'entrelacent et participent d'autre chose. Vues ainsi, elles évoquent un mouvement discontinu, elles semblent être ce qu'elles sont en effet : les différents moments d'un objet, l'arbre. Elles évoquent aussi le passage du temps[301].

---

[301] Dans « Funes, el memorioso », Borges raconte qu'Irineo Funes perçoit d'une manière si profonde les objets que le chien du matin et le chien de l'après-midi devraient s'appeler différemment, tellement il y a des différences entre eux. Le rapport au temps des images interroge leur nomination et approfondissent l'idée de la trace que les images laissent sur les mots qui les désignent (*cf.* Borges, Jorge Luis, « Funes, el memorioso », *Obras Completas, Volumen I 1923-1949, Op. Cit*, p. 485-490). Dans son intervention su *IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas*, tenu à la ville de Rosario en 2015, Juan José Guerra présente une communication intitulée « La narración de la memoria en *Lumbre* de Hernán Ronsino ». Dans sa réflexion il cite un entretien fait par Miguel Zeballos avec Hernán Ronsino où l'auteur met en rapport les photographies et la mémoire, il affirme : « Son, digamos, diversas versiones del mismo árbol. Hay algo de desmesura en la trama de *Lumbre*. Hay algo de ramificación, de espesura. Una estructura, podríamos pensarla, que se asemeja a la estructura de un árbol, ¿no? Son los vericuetos frondosos de la memoria » (*cf.* Guerra, Juan José, « La narración de la memoria en *Lumbre* de Hernán Ronsino », communication présentée lors du *IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas,* disponible en ligne sur le site du *Centro de*

Nous pourrions aussi les penser unies, comme lorsque dans l'analyse littéraire nous relions différents extraits d'un texte pour tracer une ligne d'interprétation en éludant les fragments qui sont au milieu, en interrompant le continuum textuel pour en chercher un autre. Si nous supprimons les espaces entre les photographies, nous obtenons une image comme celle qui suit, très proche des cartes que nous avons vues précédemment :



[302]

Lorsqu'elles sont séparées, elles conservent le halo d'un photogramme de séquence filmique racontant l'histoire d'un arbre, ou l'histoire d'un fleuve ou d'une carte. Lorsqu'elles sont rassemblées, elles proposent une nouvelle surface de lecture qui chiffre et déhiérarchise le présent d'énonciation – la prise – de chaque

---

Estudios de Literatura Argentine de l'Université Nationale de Rosario [En ligne : http://www.celarg.org/int/arch_publi/guerracc2015.pdf]. Consulté le 21 septembre 2018).

[302] Cette union des images qui cherche à trouver une continuité spatiale entre les fragments rappelle le roman *Salvatierra*, de Pedro Mairal, dans lequel Miguel et Luis découvrent la continuité parfaite qui existe entre les fragments de toile que Juan Salvatierra, leur père, avait peints. La toile de Salvatierra est constamment comparée à un fleuve, car c'est la forme avec laquelle Salvatierra concevait la vie, en faisant écho à son propre nom ou en désignant le fleuve comme un moyen de sauver la terre. Nous pourrions l'ajouter à notre liste des « Juan » avec laquelle nous relions le personnage de Juan Rivera (*cf.* Mairal, Pedro, *Salvatierra*, Barcelona : El aleph, [2008] 2010).

photographie, ce qui les change en un tout qui se présente à notre perception. Les nuances produites par les clairs-obscurs apparaissent à mesure que nous nous concentrons sur l'image, qui se révèle comme une métaphore du souvenir tel qu'il est conçu dans ce projet littéraire.

4.3.6 Ecphrasis 2 : photographie et dessin dans **Lumbre**

Federico quitte Chivilcoy et dans le bus surviennent deux ecphrasis. Dans la première, la photographie, nous trouvons l'explication du cadeau offert par Pajarito, la vache, au centre d'une image appartenant l'enfance de Federico. Dans la deuxième, le dessin, la narration se connecte directement avec la gestualité corporelle au moment même d'abandonner le lieu bâti par le projet littéraire.

4.3.6.1 Photographie

Hélène Bergson définit la photographie : « Sacar fotos es sumergirse para siempre en un instante invisible y revelarlo. Es habitar la mayor contidad de mundos posibles. Eso cree Hélène de la fotografía. Pero a veces pienso que no es así » (*L*, p. 72). Après la dernière photographie, le village est loin derrière et Federico se confronte au voyage du retour. Il ouvre le carnet de Pajarito Lernú, comme nous l'avons analysé dans la première partie, reproduisant ainsi la scène finale de « Te vomitaré de mi boca » (*cf.* 3.1.2). Il y trouve une photographie qui, à la différence de celles de l'arbre, n'est pas reproduite pour le lecteur, mais décrite par le personnage en une ecphrasis détaillée :

> En la ruta, cuando el sol golpea sobre el costado izquierdo del micro y quedo, así, hundido en una pequeña sombra, abro el cuaderno de Pajarito. Paso las hojas, despacio, pensando que este cuaderno y el ejemplar de *Bajo la sombra de Kafka* apretado en los anaqueles de la biblioteca popular son las únicas cosas reales que quedan. Kieffer inventara una biografía. La publicará un domingo en su columna del diario. Dirá que Pajarito fue un hombre incomprendido. Y que si hubiera nacido en otro lugar, seguro, hubiera tenido una vida mejor. Pero esas serán palabras. Otra forma de recordarlo. Ahora, hacia el final del cuaderno, descubro una hoja en blanco que, a su vez, está pegada sobre la hoja siguiente. En el medio, entre las hojas pegadas, algo se trasluce. Es evidente. Comienzo a despegarlas con temor de romper algo. Por eso tardo en descubrir que solo los bordes están adheridos. Paso el dedo, como si fuera una cuchilla, para abrirlas. La foto, entonces, cae sola. Es en blanco y negro. Y lo primero que emerge es una mezcla de extrañeza y felicidad. Todo eso junto. A la vez. Porque algo del recuerdo me roza por dentro. Pero algo también del olvido. Se trata, sin dudas, de una fiesta de cumpleaños. Hay un

payaso en el centro de la escena. Es lo primero, además, que se ve. Y es lo primero que se ve porque el payaso está desplegando su histrionismo. Tiene la boca abierta y los brazos abiertos. Exagera, seguro, algún gesto, alguna pronunciación. Tiene algo en las manos. Algo que intenta entregarle al chico que cumple años. El chico está un poco abrumado, no solo por el payaso, sino también porque está en el centro de la atención. Se trata de una escena en la que el chico y el payaso están siendo observados por cerca de cuarenta personas, entre amigos, vecinos y familiares. Al chico, es evidente por lo que se ve en la foto, en esos gestos de retraimiento, no le gusta el protagonismo, ser el anfitrión de la fiesta. Pero no son los únicos que aparecen. Son los dos cuerpos, eso sí, que se recortan, nítidos, en un primer plano. Después hay un chico burlón. Tiene la boca llena de comida, sonríe exageradamente. ¿Se ríe con el payaso o con el chico retraído que sufre? No se sabe. Pero es claro que hay algo de malicia en esa mirada. Porque el chico que come, desbocado, mira a la cámara y es, de todos los que aparecen, el único que tiene verdadera consciencia de que están sacando una foto. Junto a la cara desmesurada del chico burlón que come hay un brazo, el brazo de una mujer que trata de dar una indicación, trata de darle una indicación al chico que cumple años y está padeciendo el acoso, porque es probable que así lo sienta en ese momento, del payaso; pero el chico no puede con todo y mucho menos con el brazo de esa mujer que le está tratando de decir algo, es muy probable que sea una indicación, por ejemplo que el fotógrafo Raúl Green –discípulo de Tankel– que viajó del campo de Alvarado donde estaba cubriendo un casamiento, está a punto de tomar unas fotos. Y es muy probable que ese brazo sea el brazo de la madre del chico. De hecho lo es. La madre quiere decirle al chico que Raúl Green está a punto de sacarle una foto; lo que no sabe la madre es que Raúl Green la está ejecutando. Por eso solo el chico burlón que come desmesuradamente es consciente o, quizá, mira con los ojos bien abiertos justo en el momento en que Raúl Green dispara, cansado de esperar, apurado porque también debe volver al campo de Alvarado. Todo eso: el payaso, el chico retraído, el brazo de la mujer que da una indicación y la cara del chico burlón, se ve junto al margen izquierdo de la foto. Desde el otro lado, en el margen derecho, aparece, partido, otro cuerpo, es un hombre mayor, o mejor, parece más grande de lo que en verdad es. Tendrá sesenta años. Está sentado. Y mira, con una sonrisa medida, controlada, a los demás, a los vecinos, amigos y familiares. Serán seguro cerca de cuarenta que deben estar disfrutando, la sonrisa medida del hombre lo da a entender, la actuación histriónica del payaso. Detrás de los protagonistas, en la pared, cuelgan tres globos y cinco ganchos del techo. En el margen izquierdo de la foto entra una luz fuerte –eso sin dudas es una decisión de Raúl Green o un resultado azaroso teniendo en cuenta el apuro por volver al campo de Alvarado– que cae sobre el rostro de los dos protagonistas, es decir, el payaso y el chico retraído que cumple años. Detrás de la ventana se asoman –eso es difícil precisarlo– un par de cabezas que observan desde afuera. Y atrás de todos ellos, por fin, el tronco y parte de las ramas de uno de los paraísos del As de Espada. El hombre mayor, sentado y partido a la mitad, dice que esos árboles que están en la vereda son paráisos. Es una forma de nombrarlos. Es una forma, también de evocarlos. El payaso tiene en sus manos algo que quiere entregarle al chico. El chico se repliega un poco. Contra la pared. La luz que viene de la ventana –una luz preciosa que Raúl Green capta de un modo increíble– exalta el brillo de la mirada del chico. Una mirada diáfana y potente. El encuentro entre el payaso y el chico retraído se da, precisamente, por la presencia del regalo. El payaso lo sostiene desde la base. El chico, tímidamente, con una mano desde

> el lomo. Se trata de la escultura hecha, según explicación del payaso, por el mismo payaso, con sus propias manos; es la escultura de una vaca lechera. Justamente, en la base de la escultura se puede leer: Vaca lechera. El chico retraído, ahora que ha pasado tanto tiempo y que esa escena la recuerda de otro modo, es decir, desde otro punto de vista, siente al tocar la escultura una especie de frescura viscosa pegoteándose en su piel. Ese pegoteo que marca su piel deja, a su vez, huecos en la piel del animal. Con el tiempo, el hombre que está sentado y sale por la mitad –el mismo que ofrece su lugar de trabajo para hacer el festejo del chico– pondrá la escultura de la vaca lechera en uno de los estantes más visibles de la carnicería. Ese mismo hombre, partido por la mitad, insiste en que los árboles que están en la vereda del As de Espada son paráisos. Así los nombra. Así, también, los evoca (*L*, p. 278-281, nous signalons en jaune).

L'extrait s'ouvre à nouveau sur le lien entre la lumière du soleil et l'ombre qui traverse le projet de Ronsino. La photographie qu'il trouve est conservée entre deux feuilles collées qui laissent malgré tout transparaître ce qu'il y a à l'intérieur. À la différence de ce qui se passait à la fin de « Secuelas de un viaje sin partida », où le verre sombre empêchait de voir les images de l'autre côté, le papier laisse entrevoir ce qu'il cache. Il s'agit d'une photo en noir et blanc, comme celles des arbres-fleuves, ce qui augmente le contraste entre ombre et lumière et fait de l'image un clair-obscur presque pictural. Le narrateur dit que le souvenir le frôle en dedans, c'est-à-dire qu'il fait partie de son corps, que l'image évoque quelque chose qui a une manifestation corporelle et non seulement linguistique. Quelque chose de cette image intègrerait le discours sans mots, comme le soutient Didi-Huberman, depuis l'enfance, la *in-fancia*, c'est-à-dire la non parole[303].

Federico s'éloigne aussitôt de cette scène qu'il va décrire minutieusement et fait référence à l'enfant, qui n'est autre que lui, comme « el chico ». Une sorte d'*ostranénie* qui lui permet de raconter, de verbaliser une scène qui l'émeut depuis la corporalité infantile. Ce recours est le même que celui qu'a utilisé Abelardo Kieffer lorsque dans *La descomposición* il faisait référence aux membres de sa famille non pas à travers le lien qui l'unissait à eux mais par leur nom et prénom (*cf.* 2.1.1.2).

---

[303] Rappelons que nous avons opposé l'enfance à la *hablancia* selon la formulation de Mónica Cabrera (*cf.* note en bas de page 108).

Federico commence la description, l'ecphrasis photographique, de cette scène d'anniversaire au cours de laquelle Pajarito Lernú déguisé en clown lui offre la sculpture qu'il a fabriquée lui-même. Les points les plus importants sont les parties du corps qui apparaissent dans la scène et évoquent le souvenir chez Federico, ce qui démontre que c'est bien lui qui se trouve là, et trace des lignes narratives qui naissent de cette image[304].

Au centre de la photo se trouvent l'enfant et le clown et, coupés, la mère de l'enfant et le grand-père, patron de la boucherie. La description que fait le narrateur analyse la photographie partie par partie. Il commence par le centre, où se trouve le clown, et se dirige vers le bord gauche et avance ensuite vers le côté droit. Cette organisation de la description apparaît explicitement en divisant l'ecphrasis en deux parties.

Dans la première partie apparaissent le clown jovial et l'enfant effacé, qui n'aime pas être le centre de l'attention et qui toutefois sera le protagoniste de ce roman. Le lecteur observe le roman et le lit, le narrateur observe la photographie et la décrit, et dans la photo le narrateur-enfant est observé et en souffre. Il y a aussi un enfant moqueur qui est le seul à être conscient que la prise de vue photographique est en cours, il est celui qui regarde l'objectif.

La description reprend le travail de style accumulatif que nous avons analysé dans la première partie de cette thèse, par exemple dans l'extrait souligné en jaune. Nous y trouvons des répétitions de *brazo*, *indicación*, *fotógrafo Raúl Green*, *Alvarado*, et, à la fin, deux phrases où est repris et reformulé tout ce qui a été dit, mais en délaissant le caractère probable pour le remplacer par quelque chose d'assertif. Ces éléments font partie du style Ronsino.

Sur le côté gauche apparaît un corps divisé, celui d'un homme, une fenêtre par où passe une forte lumière et où l'on voit le tronc et une partie des branches d'un arbre. Les photos de l'arbre apparaissent désormais au sein de l'ecphrasis

---

[304] La description qui fait émerger des lignes narratives est un motif rhétorique classique de la littérature qui trouve son origine dans la description du bouclier d'Achille fabriqué par Héphaïstos à la demande de Tetis dans l'*Iliade*. Le bouclier a une structure composée de cinq bandes où sont représentés différents aspects de la vie. Dans la structure du poème, l'ecphrasis du bouclier d'Achille se situe au chant XVIII, de même que l'ecphrasis photographique que nous analysons se trouve au chapitre 18 du roman.

comme des icônes qui renvoient à l'existence de la forme de l'arbre. L'ecphrasis signale cet élément et l'intègre à sa grammaire. S'il y a des photos d'arbres de paradis, elles ressemblent peut-être à celles que le lecteur vient de voir. En même temps que se renforce le motif de l'arbre en tant qu'image, puisque ce que narre Federico Souza est une photo et non un arbre. Le narrateur dit que l'homme de la photo nomme et évoque les arbres avec le mot *paráisos.* La narration intervient dans la description de la photographie, dans cette ecphrasis photographique et narrative. L'accent déplacé de la lettre *i* vers la lettre *a* dans le mot *paráisos*, et sur lequel nous reviendrons plus tard, restaure l'oralité du lieu (*cf.* 4.4).

L'attention passe au cadeau, qui est le point où se trouvent les corps du clown et de l'enfant. Le cadeau est, on l'a dit, la sculpture d'une vache faite par le clown, et en bas de laquelle figure l'inscription *Vaca lechera*. Le lien sémiotique se multiplie : il y a la sculpture de la vache, qui représente une vache, et le mot « vache » en bas de la sculpture. Cela fait partie de la photo que décrit le narrateur qui a reçu, dans l'histoire que raconte le roman, une véritable vache – diégétique – comme legs de celui qui joue le clown sur la photo et qui maintenant est mort, Pajarito Lernú. L'inscription nomme la sculpture, qui est une image au sein de la diégèse et qui bientôt sera évoquée comme un objet, puisque le narrateur se rappelle que l'homme sur la photographie, son grand-père, mettra cette sculpture sur l'une des étagères de la boucherie. Cette photographie diégétique signale, comme dans le cas de l'arbre, un élément de l'histoire, à savoir la vache qu'a reçue Federico Souza et qui dans la diégèse est réelle, c'est l'objet auquel fait référence la sculpture qui fonctionne comme un indice de son existence. Le lien est inversé : Pajarito lui cède la vache réelle comme souvenir de la vache indice qu'il avait offerte à Federico dans son enfance. La vache indice est aussi un indice infantile, presque une métaphore du lien infantile avec la langue, car Federico, lorsqu'il la prend, y laisse la marque de ses doigts ; sa relation est avec l'indice et non la vache réelle, de la même façon qu'Agamben dira que la relation infantile au langage se fait avec le langage lui-même.

Dans le chapitre consacré à *Lumbre*, nous avons dit de façon métaphorique que la photographie avait un volume, car le plan spatial acquiert une certaine densité lorsqu'il s'étend au plan temporel (*cf.* 3.2). Cette densité se compose

d'éléments narratifs qui enrichissent l'image avec des informations qui ne proviennent pas de la surface de la photographie mais bien de la situation dans laquelle elle a été prise et dont le narrateur a connaissance, car l'enfant n'est autre que lui-même : quelques affirmations comme « el chico no puede con todo », « De hecho lo es » à propos de la mère, l'anecdote sur le photographe qui doit changer de côté, le commentaire sur le fait que l'homme paraît plus grand qu'il ne l'est, l'information selon laquelle l'arbre est l'un des arbres de paradis de l'*As de Espada*, l'affirmation selon laquelle la sculpture a été faite par le clown et le fait qu'elle ait ensuite été mise dans la boucherie, où se tient la fête d'anniversaire.

Le passé se voit restauré à travers l'image, comme si la seule façon de parler du passé, c'était de le faire par le biais de ses vestiges, de ses signes. Ce geste implique de restaurer le statut de signe que les photos semblent avoir perdu dans une conjoncture où l'abondance des images a affaibli leur capacité signifiante. Phillipe Ortel, dans son ouvrage *La littérature à l'ère de la photographie,* le dit :

> …envahissant progressivement tout les lieux, depuis les devantures des magasins, en passant par les murs des maisons et les albums de salons destinés aux visiteurs, la photographie se fond dans le décor, perdant insensiblement son statut de signe pour rejoindre l'univers muet des choses[305].

4.3.6.2 Dessin

Après avoir décrit la photographie, Federico Souza se concentre sur une fillette qui est montée avec sa mère dans le bus en même temps que lui. Cette petite fille essaie de dessiner un arbre sur la vitre embuée. Le narrateur décrit les gestes de la fille et ce n'est qu'à travers ces gestes et la question formulée à la fin du roman que le lecteur comprend que ce qu'elle tâche de dessiner est un arbre. Cette minutieuse description, que nous analyserons plus loin, acquiert selon nous le statut d'ecphrasis. Est décrit le dessin qui apparaît peu à peu mais aussi tous les gestes de celle qui dessine. La question quant au statut de l'art se repose alors : on ne peut pas affirmer que ce dessin est une œuvre d'art, pourtant sa description au sein du roman lui confère un statut esthétique, en ce qu'elle vient répondre à la question

---

[305] Ortel, Philippe*, La littérature à l'ère de la photographie,* Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, 2002, p. 8.

poétique : « ¿Cómo se hace, entonces, para narrar un árbol? » (*L*, p. 282)[306]. Cette scène correspond par ailleurs à la fin de *Lumbre*, qui se clôt ainsi :

> Ahora, la chica que subió con la madre, tendrá ocho años (la misma edad que el chico de la foto), está parada sobre su asiento y, con la boca casi pegada a la ventanilla, trata de empañar el vidrio. Afuera, el campo corre incesante; los cables, el cielo, los pájaros. La chica quiere conseguir una nube amplia sobre el vidrio. Que sea una base. Pero le cuesta. Porque el vidrio es grande y su aliento pequeño. Una vez que lo consigue, comienza a mover el dedo índice. Traza un recorrido, torcido, sobre la nube. Es decir, al principio no se sabe si escribe o dibuja. Porque marca dos líneas paralelas. Después las mira. Afuera el campo se mueve vertiginoso. Lo de siempre: los cables, las aguadas, Por eso las líneas en el vidrio se confunden con el movimiento. Seguro, la chica descubre ese defecto. La superposición de los planos. Pero también descubre que, cuanto más contempla, más rápido la nube se disipa sobre el vidrio. Entonces rodea su boca con las manos, como si estuviera contándole un secreto a la ventanilla, y el vidrio otra vez se empaña. Las dos líneas paralelas dibujadas y que se habían diluido vuelven a emerger. Ahora no hay dudas de que se trata de un dibujo. Porque de una de las líneas paralelas comienza a desprenderse una curva ascendente. Una curva imperfecta. La chica detiene el dedo, recién, cuando la curva ascendente comienza a decrecer. O, mejor, cuando se estanca en una supuesta cima. La chica vuelve a contemplar sus trazos, a percibir los dos planos que se combinan –el vidrio dibujado y, afuera, el movimiento infinito de la pampa–. ¿Cómo se hace, entonces, para narrar un árbol? La chica, ahora, intenta retomar la curva descendente para unirla, al final, con la otra línea paralela. Pero duda. Contempla el dibujo. Y prefiere retomar desde abajo. Es decir, empezar el trazo desde la otra línea paralela –como hizo antes– y hacer que la curva ascienda. Suba de un modo imperfecto para encontrarse donde las curvas ascendentes se amesetan. Es decir, en la supuesta cima. Pero ese trazo queda interrumpido. La madre de la chica, enérgica, la toma del brazo y le pide que por favor se siente. Le dijo mil veces que es peligroso viajar así, parada en el asiento. La chica la mira, aturdida, y no dice nada. Aunque sea consciente del esfuerzo hecho. No dice nada. Acata

---

[306] À la différence des photographies et l'ecphrasis précédente, le dessin, ici, s'évapore, puisque la couche de buée sur laquelle dessine la fillette est temporaire. Cela évoque une série de références que nous commenterons en note, faute d'une analyse plus poussée sur la question. Le dernier roman de Juan José Saer, *La grande*, comporte quatre épigraphes, dont un de Francisco de Quevedo tiré du poème « A Roma sepultada en sus ruinas » : « huyó lo que era firme, y solamente/lo fugitivo permanece y dura ». Cette épigraphe est liée à ce que Ronsino a choisi de représenter par ce dessin dans le dernier roman du cycle de Chivilcoy. La citation de Cesare Pavese, « Recordar una cosa significa verla –solamente ahora– por primera vez » (Pavese, Cesare, *El oficio de vivir*, Barcelona: Seix Barral, 1992), et le vers de Carlos Mastronardi « Tuvimos un gran árbol », de « Luz de provincia » (Mastronardi, Carlos, « Luz de provincia », *Mastronardi. Obra completa. Volumen I*, édité par les soins de Claudia Rosa et Elisabeth Strada, Santa Fe : Ediciones UNL, 2010). Ce grand arbre, remémoré et vu désormais pour la première fois, peut exister sur une couche de buée évanescente, c'est-à-dire sur un support fugitif qui paradoxalement le fera durer, le rendra racontable.
Cette vitre embuée rappelle aussi la vitre sombre du conte « Secuelas de un viaje sin partida », à travers laquelle Pajarito ne parvenait pas à distinguer ce qui était dehors. Le motif de la vitre obscure évoque deux autres références : le film d'Igmar Bergman « A través de un oscuro vidrio », et par conséquent l'épître aux Corinthiens de Saint-Paul, où cette question est développée dont s'est inspiré Saer pour le titre de son conte « Sombras sobre vidrio esmerilado ».

> la orden de la madre y se sienta. El dibujo queda en el vidrio. Por eso, ahora, la chica y yo contemplamos, silenciosos, de qué modo ese árbol a medio terminar, poco a poco, se disuelve contra el campo interminable (*L*, p. 281-283).

Le roman se clôt en ajoutant une étape au parcours entre image et photographie : des photos de l'arbre, nous sommes passés à une ecphrasis où apparaît un arbre photographié, puis à l'ecphrasis du dessin en cours. Ces étapes répondent à la question : l'arbre est une image et se manifeste visuellement ; pour le raconter, il faut récupérer le processus de sa création, il faut inverser le sens de l'action (« retomar desde abajo »). On répond à la question au sein du langage, au sein de l'univers signifiant, car cela n'a rien à voir avec la façon d'approcher le réel. Cela est en dehors : de l'autre côté de la vitre embuée. Le travail se fait sur la buée.

L'ecphrasis, par ailleurs, évoque le futur. La description de la création de l'arbre de la part de la petite fille installe une promesse, il y aura une image de l'arbre si elle parvient à maintenir la buée. La vitre embuée laisse entrevoir le « campo incesante » qui passe, bien qu'en fait ce soit le bus qui passe et la campagne qui est immobile. Cependant, le point de vue du bus laisse croire que c'est la campagne qui défile. Sur ce qui défile à la vitesse du bus, la petite fille doit maintenir la buée pour pouvoir dessiner. Cette relation entre ce qui perdure et ce qui s'échappe rappelle la phrase d'Abelardo Kieffer à propos à l'image qu'il garde en mémoire des visites de Pajarito à la colonie Wagner : il dit garder une « *imagen quieta, perdurable, como una foto* ».

Suivant la notion de métaphore spatiale, les conditions de travail de la fillette rendent compte des conditions de travail de l'écrivain. Sur ce qui change, la langue, l'écrivain doit forger ce qui perdure, l'écriture, et qui est minime par rapport à l'immensité de la langue, comme le souffle de la fillette par rapport à la vitre. Sur ce qui est muable, le sens, l'écrivain tente de dire quelque chose dont le sens sera, de ce fait, toujours différé. L'image est toujours future, comme l'arbre que décrit Federico, parce qu'elle existe dans l'événement de la lecture, lorsqu'elle rencontre le geste qui lui donnera sens.

La question poétique surgit dans la narration, presque comme si elle n'était pas formulée par le narrateur, ou comme si à ce stade du roman, quand il ne reste plus que dix-sept lignes, le narrateur laissait place à cette voix qui cohabite avec lui au sein du roman et qui est celle qui formule les questions poétiques. La question survient lorsque le dessin est à moitié réalisé, quand sont déjà tracés le tronc et la moitié du feuillage, quand la ligne est arrivée à la cime et s'apprête à redescendre, c'est-à-dire au moment où l'observateur sait déjà qu'il s'agit du dessin d'un arbre. La question arrive quand l'image, à moitié terminée, est tout de même précise. Autrement dit, c'est l'image qui formule la question, qui en prépare l'espace de formulation. Image qui, comme nous l'avons déjà longuement montré, provient du canon littéraire, et qui est donc une de ces images qui ouvre cet espace littéraire que Ronsino projette comme littérature propre à lui. Cette image, mais aussi celle du fleuve, contient une question poétique que réemploie l'écrivain qui souhaite utiliser l'image et le mot qui lui est lié. Écrire *árbol*, écrire *río*, c'est formuler cette question. Employer le mot pour nommer cette image, c'est d'une certaine façon modifier ce mot : ces traits sur la buée sont aussi un arbre, comme l'arbre de paradis de la photo, comme les saules et les eucalyptus présents dans tout le corpus de Ronsino, comme le peuplier carolin, comme le citronnier. Ce qui est immuable comme ce qui est fugitif sont contenus dans le même mot qui renferme ces déclinaisons.

C'est la mère qui interrompt le dessin, arguant du fait que la position de la petite fille, debout sur le siège du bus en marche, est dangereuse. Dire que la mère pourrait représenter métaphoriquement la langue maternelle qui voit comme un danger la position de l'écrivain, figuré par la petite fille qui dessine, reviendrait à simplifier l'interprétation, en reliant cette scène avec les conclusions de la première partie de cette thèse. Cependant, cette relation esquisse la fin du roman, car l'arbre à moitié terminé superposé à la campagne interminable, interrompu par la mère, aurait sa contrepartie paternelle. Au verso de l'arbre à moitié terminé sur les champs interminables, on pourrait voir un arbre généalogique de pères littéraires à moitié effacé sur le champ littéraire ineffaçable[307].

---

[307] Nous faisons bien sûr ici référence aux œuvres de Juan José Saer *A medio borrar* y *Lo imborrable*.

4.3.7 La « figure Chivilcoy » : la transformation du lieu en espace littéraire

Nous avons repris dans notre introduction les réflexions que Genette a menées à la fin des années 1960 à propos de l'espace littéraire et de la spatialité. Genette y détecte l'importance de « répérer le Livre » et reliait cette approche de la matérialité de la littérature avec la spatialité du langage lui-même.

La matérialité de la littérature nous a conduit à une étude de l'espace textuel. Nous avons parcouru la matérialité des textes de Ronsino en nous arrêtant sur l'espace blanc, la typographie et les photographies. Nous avons vu comment les photographies entrent en relation avec le texte littéraire et comment cette présence génère aussi l'apparition de photographies dans les histoires par le biais de la figure de l'ecphrasis.

L'étude de cette matérialité nous conduit au point présent, qui consistera à concevoir Chivilcoy en tant que figure littéraire, et nous mènera jusqu'au dernier aspect de la réflexion, qui portera sur l'espace constitué par l'orthographe comprise comme espace, l'espace orthographique.

Tant dans la première partie de cette thèse que dans les sous-parties précédentes de cette seconde partie, nous avons relié de nombreux aspects du corpus d'étude avec la tradition littéraire. Ces auteurs constituent également une matérialité textuelle susceptible d'être analysée comme nous l'avons fait à propos de notre corpus. Ce qui nous intéresse, et que nous avons déjà évoqué, n'est autre que la condition d'espace littéraire qu'ils suscitent, et les conséquences qu'a cet espace littéraire.

Xavier Garnier, sur qui nous nous appuyons dans cette réflexion, définit l'espace littéraire comme un espace qui s'ouvre lorsque survient l'événement de la lecture et qui définit cet événement même. Il y a événement de lecture quand se produit quelque chose qui n'existait pas auparavant et qui modifiera l'espace empirique. C'est-à-dire qu'après avoir lu et donc ouvert l'espace littéraire, la perception qu'a le lecteur de l'espace empirique s'en trouvera affectée, modifiée.

Dans le cas de Ronsino-lecteur, après avoir lu les textes qui constituent le canon personnel – et c'est la raison pour laquelle ils le constituent –, quelque chose de son espace empirique se modifie, car il peut être réinterprété à travers la

littérature, et transformé dès lors en figure littéraire.

Ronsino raconte que son entrée en littérature, par la lecture comme par l'écriture, a eu lieu à Buenos Aires. Auparavant, la lecture était associée à l'école, aux lectures scolaires. Cela suppose que les lectures du canon personnel n'ont commencé qu'après ses dix-huit ans et dans un espace qui n'était pas le lieu de naissance mais bien la ville de Buenos Aires. Dès lors, la modification de l'espace empirique de Chivilcoy produite par la lecture a lieu dans le souvenir, dans la façon de se rappeler cet espace. Le souvenir devient le centre autour duquel gravite la première partie du projet.

Cela produit deux modifications pour l'espace empirique de Chivilcoy : il devient décor de la fiction et figure littéraire telle que l'a défini Genette. Nous avons rappelé en introduction que Gérard Genette, dans son essai *Figures I*, se réfère à la figure littéraire comme la forme d'un espace. Deux lignes délimitent cet espace : d'un côté ce que l'écrivain a écrit, de l'autre ce qu'il a pensé. Entre ce qui est effectivement écrit, les mots du texte, et ce que cela évoque pour l'écrivain, ses références, se dessine un espace avec une forme. Cette forme est celle de la figure.

Chivilcoy est ici la figure qui donne forme à cet espace. Cet espace empirique se trouve modifié par la lecture qui a produit un événement chez l'écrivain. Ces mots qu'il a écrits évoquent pour lui les références que nous avons déjà expliquées et ils signalent également son espace empirique et le modifient. L'événement de lecture décline ce lieu empirique et lui confère le statut de figure littéraire. Ainsi, la figure littéraire de Chivilcoy se donne comme expérience de lecture, comme l'écriture d'un événement qui a provoqué un espace littéraire.

Le code de transposition poétique qui traduit l'expérience empirique en des termes littéraires est composé d'images, comme celles du fleuve et de l'arbre, et correspond au code avec lequel, d'après Didier Anzieu, le créateur s'approprie l'expérience créatrice. En ce point s'articulent la réflexion que nous menons sur la création et la perspective de l'espace, car le « saisissement créateur » est aussi l'effet que comporte la lecture et à partir duquel l'espace propre et le souvenir sont modifiés. Dans le prochain chapitre, nous analyserons les conséquences que cela peut avoir sur le corps en tant qu'espace propre.

La perception de l'espace empirique se modifie quand les signes qui le constituent trouvent leur sens dans le texte littéraire. C'est là ce qui arrive avec la toponymie urbaine de Chivilcoy. À partir d'un commentaire sur l'odonymie, le nom des rues, nous tâcherons de mettre en évidence les points de contact entre l'expérience de l'espace et l'expérience de la lecture.

4.3.7.1 La toponymie et l'odonymie

La vision cartographique du lieu natal est selon nous l'une des modifications que produit la lecture. Nous avons précédemment abordé cette question dans la sous-partie consacrée à la photographie, où nous avons comparé l'effet que produisaient la couleur et la prise de vue sur les images des arbres avec les cartes imprimées en noir et blanc dans les dictionnaires et les encyclopédies. C'est dans ce sens que nous avons lu des extraits de « Pie sucio », où se trouve ébauchée l'idée de carte. La notion de carte est présente dans la critique littéraire et constitue aussi une métaphore spatiale qui permet d'associer des auteurs, des mouvements et des procédés, en fonction d'une image qui est en soi une hypothèse de lecture de l'espace terrestre. La carte est une représentation géographique de la surface terrestre, par là même elle est aussi un signe.

La cartographie et la littérature sont unies par un lien forte dans l'aire latino-américaine. Rappelons que les premiers textes considérés hispano-américaines et étudiés dans les programmes universitaires de littérature sont les lettres de la Conquête et les rapports topographiques où la description du territoire est prioritaire. Or, l'appartenance de ces textes au discours littéraire est contestable. Pourtant, Borges dans « Del rigor en la ciencia » questionne la condition de signe des cartes en imaginant un empire où la cartographie est la discipline la plus importante et la carte de l'empire occupe l'espace entier de cet empire. L'excès cartographique annule sa raison d'être : la possibilité de représenter l'espace à l'échelle[308].

---

[308] Boges, Jorge Luis, « Del rigor en la ciencia », *Obras Completas, Volumen II 1952-1972, Op. cit.,* p. 225.

Dans cette sous-partie nous étudierons la relation qui existe entre le travail de Ronsino et quelques aspects de la cartographie de Chivilcoy. Nous nous concentrerons sur l'aspect toponymique, que nous avons déjà commenté quand nous faisions référence à l'étymologie du nom Chivilcoy (*cf.* 4.3.2.1).

La toponymie se charge d'examiner l'origine des noms des lieux. C'est une discipline où convergent la linguistique, la géographie et l'histoire. La partie géographique est nécessaire dans la mesure où les noms des lieux en décrivent souvent les traits physiques. L'une des étymologies possibles Chivilcoy, celle que nous sélectionnons pour notre analyse, trouve son origine dans la relation entre la terre et l'eau. Cependant, il existe une deuxième toponymie qui se penche sur les traits humains et dans laquelle l'histoire joue un rôle essentiel, en ceci que les noms correspondent au mode de relation entre les personnes et le territoire, qui change au gré du temps – sans compter que bien des noms appartiennent à des domaines linguistiques minoritaires ou disparus. Mauricio Birabent y fait référence et commente par ailleurs les détails de son histoire toponymique :

> El vocablo ha despertado la atención de prolijos investigadores y aficionados, aunque a pesar de su empeño, no han podido convenir en la precisa interpretación etimológica. Posiblemente las tradiciones sucesivas y los errores gráficos, muy frecuentes en los viejos documentos, han transformado profundamente la etimología primitiva; y el actual Chivilcoy, como se ha observado en otras regiones del país, de nombres indígenas malamente modernizados, no significa nada más que el nebuloso rastro de una idea perdida para siempre en el tiempo. No habiéndose, pues, llegado a la traducción, ni a la interpretación definitiva, por ser el pampa un araucano impuro, el tema, desde los puntos de vista toponomástico y etimológico, se ha prestado a las más caprichosas y singulares hipótesis.
>
> La más difundida, acaso por resultar la más simpática y la más sencilla, es la que explica el origen del nombre de lugar y del vocablo, en la presencia de un cacique pampa o ranquel, asentado con sus tolderías en el referido punto, y transmitiendo fielmente a la zona su apelativo pintoresco[309].

L'orthographe joue ici un rôle important. Il est possible, avance Birabent, que les transcriptions successives du nom, sujettes aux erreurs de copie et à l'impureté de l'araucan pampa, aient dissout l'étymologie au fil des ans. Birabent mentionne

[309] Birabent, Mauricio, *El pueblo de Sarmiento. Chivilcoy desde sus orígenes hasta 1880, Op. Cit*, p. 15-16. Ce serait le même cas que pour « la esquina de Souza » qui porte le nom de la famille qui y habitait et du narrateur qui narre cet espace.

toutefois l'hypothèse antro-toponymique selon laquelle le territoire aurait pris le nom du cacique qui le gouvernait. Birabent se dissocie de cette hypothèse et souscrit à celle que nous avons expliquée.

Joan Membrado, professeur à l'Université de Valencia et dont les travaux ont étayé notre réflexion, soutient que la méthode saxonne de l'étude de la toponymie est préférable à la méthode classique, qui ne se fixe que sur la sémantique. Selon la méthode saxonne, il convient de se pencher sur la perception socio-spatiale reflétée dans les noms de lieux, et qui est le produit d'un contexte idéologique contenu dans tout processus de toponymisation. Ne prendre en compte que la sémantique des noms réduit la complexité de ce processus. La conservation du nom de Chivilcoy correspond à une décision politique, et constitue un mot provenant d'une langue minoritaire[310].

C'est depuis ce cadre théorique que nous lirons dans le corpus déjà analysé certains éléments qui connectent les textes avec des références propres à la toponymie urbaine, ou odonymie, de Chivilcoy[311].

Dans le prologue à l'édition de 2012 de *El pueblo de Sarmiento*, Hernán Ronsino reprend David Viñas pour affirmer que toute société se fonde comme une métaphore et que la métaphore argentine est la dichotomie civilisation/barbarie forgée par Domingo Faustino Sarmiento dans *Facundo.* Cette opposition est pour Birabent la matrice depuis laquelle il écrit son histoire de Chivilcoy, inventant volontiers, comme l'avait aussi fait Sarmiento, ces scènes dont les données historiques ne lui étaient pas connues. C'est ainsi, écrit Ronsino, que la littérature entre dans le discours historique et dans le régime de vérité qu'il comporte et se transforme de cette façon en une matrice qui articule la construction de la mémoire collective :

> Toda esta matriz, presente desde los años de la fundación, cobrará forma no sólo en la memoria subjetiva sino también en la memoria objetiva de la

---

[310] Membrado, Joan, « La relación entre la toponimia urbana y topografía en la Ciutat Vella de Valencia : análisis mediante métodos cuantitativos y cualitativos », *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, Nº 74, juillet 2017, p. 361-386. Nous réalisons ici une première approche de la question du rapport entre la toponymie et la littérature ; le cadre théorique que nous exposons est réduit.

[311] L'odonymie est la branche de la choronymie qui s'occupe d'étudier les noms des voies routières, ferroviaires ou autre. Les odonymes sont les noms de ces voies.

> ciudad, es decir, en los monumentos, en las calles (recuérdese que las principales avenidas de Chivilcoy llevan los nombres de los triunfadores de Caseros: la avenida Rosas sigue siendo una polvorienta avenida de la periferia)[312].

Cette entrée de la littérature dans le discours historique n'est pas négligeable car elle y façonne directement les expectatives du lecteur. Cette perspective redonne du sens à la discussion sur le genre menée par les personnages Abelardo Kieffer et Pajarito Lernú près du fleuve, discussion que nous avons déjà commentée. Au cours de cet échange, Pajarito ajoute :

> El pueblo de Sarmiento *inventa la historia de este lugar y, al inventarla, clausura el sentido del relato: a partir de entonces se reproduce, deformada, la historia del pueblo, partiendo de un libro originario, del libro que inventó el relato de la historia. Entonces se levantan monumentos, se les ponen nombres a las calles. Hay una matriz que se calca, que se reproduce y, al reproducirse, sin ser cuestionada, se vacía de sentido, lenta, gradualmente* (*D*, p. 48).

La notion de matrice dans les deux discours de Ronsino, l'un essayistique et l'autre littéraire, se spatialise : cette matrice se traduit en *odonymes* qui représentent une version de l'histoire, un ordre hiérarchique dans l'organisation spatiale, qui fait que les avenues principales portent le nom des *triunfadores* de Caseros et que l'avenue Rosas, le perdant, soit une avenue poussiéreuse de la périphérie, comme les rues boueuses où habite le narrateur du premier récit, Nano.

Effectivement, certaines avenues prennent les noms d'Urquiza et de Mitre, les vainqueurs de Caseros[313]. Mais également de Federico Soárez, fondateur du village. L'avenue Federico Soarez part de la place centrale, la « Plaza 25 de Mayo », et se prolonge sur huit rues en direction nord-est jusqu'à la « Plaza España » où elle

---

[312] Ronsino, Hernán, « Birabent : la fundación de un pasado », in Birabent, Mauricio, *El pueblo de Sarmiento. Chivilcoy, desde sus orígenes hasta 1880, Op. cit.*, pages initiales.

[313] La bataille de Caseros met fin au gouvernement de Juan Manuel de Rosas à la tête de la Confederación argentina en 1852. Les forces lidérées par Rosas combattent l'armée réunie par Urquiza, le *Ejército Grande*. La fin de ce gouvernement ouvre la porte au projet de Sarmiento pour la nation argentine. La période rosiste a été toujours enseginée dans l'historiographie scolaire comme une dictature. Or, récement un discours qui revindique la figure de Rosas prend cette bataille comme le moment axial où deux perspectives du projet national se sont confrontées. Rosas s'exile en Anglaterre après d'avoir été battu. L'œuvre d'Andrés Rivera *El farmer* prend cet exil comme sujet.

change de nom. Après ce carrefour, l'avenue est renommée « Avenida José León Suárez ». Nous pouvons le voir dans cette image obtenue à travers Google Maps :

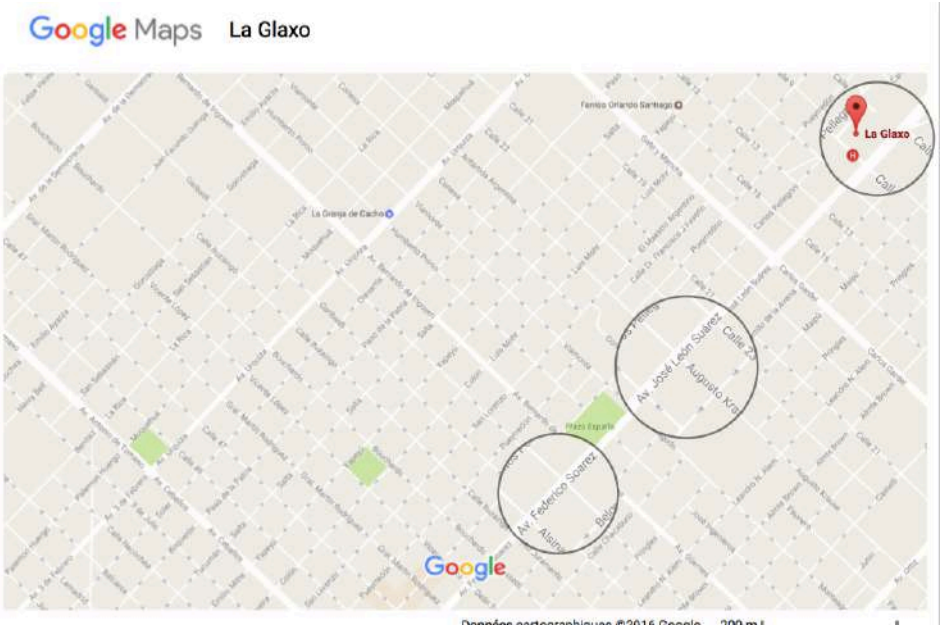
José León Suárez était un avocat spécialiste en droit international, né à Chivilcoy en 1872. De même que Mauricio Birabent, il a participé activement à la vie politique et académique de la nation. Il a participé à la création du Ministère de l'Agriculture de la Nation et de la Faculté de Sciences économiques de l'Université de Buenos Aires. Il est décédé en 1929 et en 1934 deux évènements à Chivilcoy lui ont rendu hommage. La bibliothèque de l'École Normale Sarmiento, qui a reçu ses livres en don, a pris son nom, et la Municipalité a nommé la continuation de l'avenue Soárez avec son nom[314].

Quelques années plus tard, en 1940, le même nom est utilisé pour désigner une localité de la province de Buenos Aires qui se trouve à 21 km de la ville de Buenos Aires. La localité avait été fondée en 1932, mais ce nom lui est attribué en 1940. Le nom de Suárez devient toponyme et odonyme de manière presque

[314] Source : Archivo literario municipal de Chivilcoy, [En ligne : http://www.archivoliterariochivilcoy.com/nacimiento-del-jurisconsulto-catedratico-chivilcoyano-dr-jose-leon-suarez/] Consulté le 11 juin 2017.

simultanée, bien que le toponyme soit le plus connu. Et ce car c'est là qu'en 1956 ont lieu les crimes qui font l'objet de l'enquête menée par Rodolfo Walsh et publiée sous le titre *Operación masacre*, comme nous l'avons vu (*cf.* 2.2.3). Cette publication associe de manière incontestable l'exécution de la nuit du 9 juin 1956 et le nom du lieu. Le « masacre de Suárez » ou les « fusilamientos de José León Suárez » sont des syntagmes qui circulent dans la culture argentine. L'odonyme et le toponyme s'expliquent comme un hommage au personnage historique, et le nom de l'évènement le resémantise en l'associant à la persécution du péronisme durant le gouvernement de la *Revolución Libertadora*, au soulèvement des généraux Valle et Tanco, mais surtout, à Rodolfo Walsh et à la fonction militante de l'écriture. L'engagement de Walsh est chiffré dans ce syntagme car c'est lui qui y inscrit les crimes.

Le lien entre les deux toponymes José León Suárez, éloignés géographiquement de 152 km, se fait par la lecture d'Hernán Ronsino. Le crime narré dans le roman *Glaxo*, corrélat des crimes narrés par Walsh dans *Operación masacre,* met en évidence l'opération de lecture à travers laquelle Ronsino lit son espace personnel avec les textes de son canon personnel. Car c'est sur l'avenue José León Suárez de Chivilcoy que se trouve l'usine Glaxo :



À travers le nom du lieu, Ronsino situe le crime de Suárez à Chivilcoy, comme si le nom de cette avenue aimantait l'emplacement de l'histoire et modifiait le lieu par la lecture. La similitude phonétique de ces espaces, qui génère une rime, participe à cette relation en miroir, car les fusillades de Suárez ont eu lieu dans un *basural* et celles de *Glaxo* dans un *cañaveral*.

Par ce geste Ronsino ne se contente pas d'écrire le crime de Suárez à Chivilcoy, il inscrit aussi son déplacement par l'espace de Chivilcoy, en passant le crime, *via* la toponymie qu'il évoque, du *basural* au *cañaveral*.

L'identité de la toponymie donne à Ronsino le lieu précis où poursuivre l'histoire de Walsh et, dans un même geste, permet d'inscrire Chivilcoy dans une nouvelle trame, non plus comme le village de Sarmiento mais comme celui de Ronsino. Dans le nom José León Suárez sont présentes, pour reprendre les notions de Bakhtine que nous avons employées dans la première partie de cette thèse, toutes les énonciations dans lesquelles il a été utilisé, en lui résonnent les échos de ces moments chargés d'histoire et les échos des discours associés à ces faits et qui associent l'espace empirique et le temps.

« Aquí, el lugar es tiempo », affirme Julio Premat à propos des livres de Ronsino, avant d'ajouter :

> Recordar es entonces repetir, pero también construir, en este caso apuntando a crear un lugar literario, hecho de una recuperación fervorosa del pasado. O, si se quiere, la exaltación y la búsqueda de una inscripción sistemática y respetuosa del pasado es una respuesta, de tonalidad fundacional, a la descomposición que caracteriza las huellas dejadas por la historia[315].

Ronsino remplace la décomposition du *basural* par un *cañaveral*, indéfectiblement associé au militantisme de guerrilla de Tucumán et du Nord argentin[316].

---

[315] Premat, Julio, « Comenzar en las Ruinas. Hernán Ronsino », *Op. cit.*, p. 175.

[316] Les provinces du nord argentin –Tucumán, Jujuy, Salta, également Santa Fe et Misiones–, sont une région où se développe la culture de la canne de sucre, donc les *cañaverales*. Les raffineries de sucre sont au centre de l'activité économique de la région depuis l'époque des jésuites, durant la colonie, surtout à Tucumán, où il y a quinze raffineries, par rapport aux autres provinces qui comptent entre un et trois *ingenios* (*cf.*www.centroazucarero.com.ar). L'arrivée des chemins de fer à

Si le lieu est temps, c'est que le temps est inscrit dans le nom des lieux. Barranca Yaco, par exemple, s'il existait comme lieu, entre dans le discours historique argentin quand Sarmiento raconte l'embuscade et l'assassinat que subit là le caudillo fédéral Juan Facundo Quiroga. Le nom du chapitre de son livre, avec les signes d'admiration qui alertent de façon dramatique sur ce qui se passera là, associe à ce nom l'idée de conspiration. Barranca Yaco est le lieu où est mort Quiroga et c'est le symbole de la conspiration qui explique pour Sarmiento ce crime d'État. On observe la même chose avec le *basural* de Suárez. Ici s'ajoute la localisation précise : José León Suárez n'est pas un point mais une grande localité, au sein de laquelle Walsh isole le *basural* pour localiser le crime qui s'y est déroulé. L'entrée de la littérature dans l'histoire, pour reprendre la formule de Ronsino, apparaît dans les deux textes : Sarmiento invente la scène et les commentaires de Quiroga, et Walsh écrit un chapitre consacré au basural, « Siniestro basural », qu'il retire à partir de la deuxième édition de *Operación masacre*[317]. Dans le cas de Ronsino, c'est la littérature qui associe le toponyme Glaxo à un crime fictif dégagé d'un crime réel et qui réussit par là à installer

---

partir 1875 bénéficie à l'activité. La structure des raffineries, son rapport à l'espace, est un sujet qui mérite une réflexion profonde dans le cadre du rapport entre toponymie et littérature. Historiquement, l'activité de la *zafra* est connue en Argentine pour être une des cultures où les travailleurs viennent des secteurs les moins favorisés de la société. Lors de l'organisation des *guerrillas* vers la moitié du XXe siècle, cette région était très active et a été l'espace où s'est installé l'*Ejército Revolucionario del Pueblo*, ERP. Deux évènements de répression d'État ont eu lieu et restent associés aux *ingenios* et *cañaverales* : l'*Operación Independencia*, menée par l'État argentin à travers ses Forces Armées entre 1975 et 1977 pour exterminer l'ERP, avec un énorme succès pour la dictature commandé par Videla. Les leaders ont était assassinés et on compte des centaines des disparus suite à l'action des militaires. Et l'évènement connu comme *el apagón de Ledesma*, qui a eu lieu dans l'*ingenio* Ledesma dans la province de Jujuy. Durant la nuit du 20 juillet 1976, les propriétaires de la raffinerie ont autorisé une coupure d'électricité qui a permis l'entrée des Forces paramilitaires et la répression des travailleurs et des étudiants à l'intérieur de l'*ingenio*. Le mot *cañaveral* porte sur lui ces contextes d'énonciation dans la langue argentine dont parle Hernán Ronsino. La lumière, protocole de lecture du dernier roman dont le titre est *Lumbre*, signale aussi de manière tangentielle l'obscurité nécessaire pour accomplir ces meurtres.

[317] Après avoir été prévenu de l'embuscade qu'on lui a préparée, Quiroga décide de continuer son chemin et passer par Barranca Yaco. « 'No ha nacido todavía –le dice en voz enérgica– el hombre que ha de matar a Facundo Quiroga. A un grito mío, esa partida, mañana, se pondrá a mis órdenes, y me servirá de escolta hasta Córdoba. Vaya usted, amigo, sin cuidado'. Estas palabras de Quiroga, de que yo no he tenido noticia hasta el momento, explican la causa de su extraña obstinación en ir desafiar la muerte » (Sarmiento, Domingo Faustino, *Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga, Op. cit.*, p. 196). Cet exemple illustre l'imagination de Sarmiento à l'heure de construire les scènes qu'il narre. Il assume ne pas avoir les preuves mais écrit la scène pour la construire. Dans le cas de Walsh, c'est le ton poétique du chapitre « Siniestro basural » que le persuade de le retirer car ce chapitre ajoute un air littéraire à un texte qui cherche à produire un effet politique : la reconnaisance du crime d'État et le procès des coupables.

Chivilcoy comme un nom de la littérature et non seulement comme un synonymique de la civilisation[318].

Si l'on poursuit le chemin tracé par cette avenue en direction contraire et que l'on dépasse la « Plaza 25 de Mayo », on verra que la continuation de cette avenue s'appelle d'abord « Av. Villarino » puis « Av. Calixto Calderón ». Villarino et Calderón sont deux des fondateurs de Chivilcoy. Mauricio Birabent les qualifie de *forjadores* de Chivilcoy avec Federico Soárez, qui fut juge de paix avant que ne fût fondé le village. C'est ainsi que Birabent décrit la scène où ces pères fondateurs écoutent attentivement les mots de Sarmiento lors de la première visite qu'il fait à Chivilcoy après avoir été nommé directeur du premier Département des Écoles de la province, dont le même Sarmiento avait encouragé la création :

> Es que allí, y él lo sabía, de pie sobre la tierra de Chivilcoy, fecundada por sus manos y por la obra de sus manos, estaban, rodeando su tribuna de maestro insigne, Don Manuel Villarino, el culto fundador, matemático y estadista; el Juez noble y honrado, Don Federico Soares; Don Miguel Calderón, del tronco venerable de Don Calixto, periodista y político; Don Antonio Bermejo, yerno de Calderón, hombre de empresa infatigable, jefe de un hogar austero; Don Augusto Krausse, pastor prusiano humanista, filólogo, y filántropo […][319] .

Autrement dit, sur la même route, l'artère principale du village, se succèdent les noms de Calderón, Villarino, Soárez y Suárez. Les trois premiers sont les fondateurs du village et le dernier un habitant notable du fait son activité politique et intellectuelle. Dans *La descomposición*, le narrateur Abelardo Kieffer se rappelle l'épisode de son enfance où il tire accidentellement sur Eugenio Calderón et le tue. Cela se passe le matin où le petit Abelardo va à la chasse avec son père, Teodoro Kieffer, Leo Krause y Eugenio Calderón. Ronsino crée ici à partir des patronymes notables : Krause, à qui il a enlevé un *s*, évoque le nom d'Augusto Krausse, père de l'ingénieur Otto Krausse, et Calderón, comme Don Miguel et Don Calixto. Ainsi les Kieffer père et fils se retrouvent-ils dans cette scène aux côtés des symboles de la fondation du village. Abelardo tue Calderón par accident, lequel meurt dans ses bras, comme nous l'avons dit (*cf.* 2.1.1).

---

[318] Je remercie Cristina Iglesia pour cette remarque concernant la nomination effectuée par Sarmiento qui m'a permis de développer ces idées.
[319] Birabent, Mauricio, *El pueblo de Sarmiento. Chivilcoy desde sus orígenes hasta 1880, Op. cit.*, p. 100.

Sur la ligne de l'avenue Calderón-Villarino-Soárez-Suárez, Calderón est le fondateur dans l'histoire empirique et la victime dans la figure littéraire de Chivilcoy. C'est Kieffer qui le tue. Ce nom s'apparente à Krausse. La lettre *k* en position initiale et la double consonne, double *s* dans un cas et double *f* dans l'autre, rapprochent morphologiquement ces deux noms. De la même façon, Suárez et Soárez constituent presque le même mot, sans oublier que l'orthographe du premier alterne entre *z* final et *s* final. Le nom complet du fondateur, Federico Soárez, est également proche de celui du narrateur du dernier roman, Federico Souza. Comme nous l'avons avancé dans le chapitre 3, Agustín Souza est le nom du dernier *Juez de Paz* nommé par Juan Manuel de Rosas et en fonctions jusqu'à 1852, année de la bataille de Caseros. Il apparaît qui plus est à la fin de l'ouvrage de Birabent, Vicente Souza est un géomètre consulté pour effectuer des mesures sur le territoire de Chivilcoy[320]. Le rapprochement des trois noms Soárez-Suárez-Souza semble une manipulation morphologique similaire à la précédente et associe la fondation, l'écriture militante et politique et la narration : histoire, investigation et littérature.

Les deux narrateurs les plus importants de la figure Chivilcoy portent des noms qui semblent provenir d'une manipulation linguistique des noms des fondateurs et viennent donner son sens à une phrase deux fois présente dans *La descomposición*: « el camino es un texto escrito entre todos » (*D*, p. 83 y 104). De plus, Souza est géomètre, c'est-à-dire celui qui s'occupe de mesurer et de calculer l'espace, et c'est lui qui décline le nom du fondateur : le narrateur est celui qui délimite la figure Chivilcoy conçue comme un chemin, c'est-à-dire à nouveau par le biais d'une métaphore spatiale.

4.4 L'espace orthographique dans le corpus : écrire un accent

Ces manipulations des lettres que nous venons de repérer nous conduisent au dernier volet de notre réflexion sur l'espace. Comme nous l'avons annoncé dans notre introduction, nous prendrons l'orthographe en tant qu'espace. Ainsi, l'espace orthographique se révèle être, comme la typographie, le blanc et la photographie,

---

[320] *Ibid.*, p. 163 : « En Julio de este año [1867] la Municipalidad contrata con el agrimensor D. Vicente M. Souza la mensura del ejido existente, y el amojonamiento de solares, quintas y charcras ».

une étendue où l'on peut identifier des différents enjeux.

Rappelons que l'orthographe est un ensemble des règles qui déterminent quand et comment doivent s'employer les signes conventionnels qui représentent graphiquement le langage. Elle inclut également la modification de ces règles et garde un rapport important avec les disciplines graphiques comme la calligraphie et la typographie[321].

L'orthographe est donc absolument associée à l'apprentissage de l'écriture et à tout le processus d'alphabétisation. L'écriture est un phénomène restreint et culturel auquel les individus n'accèdent pas de manière naturelle. C'est un processus d'instruction postérieur à l'entrée dans le langage.

Ce processus a lieu lors de la scolarisation. L'institution scolaire s'occupe d'alphabétiser les enfants dans la plupart des sociétés occidentales. Dans l'écriture alphabétique, comme c'est le cas de l'espagnol, les signes graphiques représentent les phonèmes qui articulent la langue orale. Le rapport entre oralité et écriture peut s'exprimer à travers l'espace orthographique. Soulignons que ce point prend place au sein d'une étude où l'écriture de l'oralité a un poids poétique fondamental. Dans la première partie de cette thèse, nous nous sommes consacrés à l'étude du style. Cette étude nous a conduit à la postulation d'une poétique de l'accent. Dans ce paragraphe, nous allons jalonner le corpus pour démontrer que cette poétique a des articulations orthographiques.

L'aspect orthographique de l'écriture de Ronsino est une question présente depuis le premier livre mais de façon subtile. Nous ne sommes pas devant un texte qui attire immédiatement l'attention des lecteurs par son orthographe[322]. Il y a

---

[321] *Ortografía de la lengua española* compuesta por la Real Academia Española, Madrid : Espasa libros, 2010, p. 2-9.

[322] Nous pouvons parcourir quelques exemples de textes où l'orthographe est mise en avant de manière plus forte. José Hernández, dans *El gaucho Martín Fierro,* construit sa langue poétique en partant du même principe. Dans la première sextine (« Aquí me pongo a cantar/ al compás de la vigüela/ que el hombre que lo desvela/ una pena estrordinaria/ como la ave solitaria/ con el cantar se consuela », *cf.* Hernández, José, *El gaucho Martín Fierro. La vuelta de Martín Fierro*, *Op. cit.*, p. 19.), on constate l'intérêt d'Hernández pour la représentation graphique d'une certaine prononciation : « estrordinaria » à la place d' « extraordinaria » (sans entrer dans les questions de syntaxe). Compte tenu des différences qui mériteraient une longue réflexion, Eugenio Cambaceres suivra le même schéma dans *En la sangre*, où il donne à voir le « cocoliche », interlangue qui mélange l'espagnol et l'italien : « ¡Coraque Duña María, ya viene lanquelito é lúrtimo…coraque !... (Cambaceres, Eugenio, *En la sangre*, *Obras completas*, Santa Fe : Castellví, 1956, p. 207, nous

pourtant certains points très repérables.

Le premier concerne l'orthographe récurrente du mot *costillal* dans le conte « Te vomitaré de mo boca ». Ce mot revient à quatre reprises (*V*, p. 7, 27, 28 et 30) pour nommer l'évènement qui aura lieu dans le quartier fin novembre 1983, mettant d'ailleurs un terme à l'analepse. Ce mot constitue une écriture qui reflète la prononciation négligée de *costillar* [323]. Ronsino écrit à ce propos un commentaire lors de l'édition de ce recueil de contes, comme nous l'avons anticipé lors de notre commentaire sur l'arbre. Voici la citation complète :

> La palabra es *costillal*. La escribo en uno de los relatos de mi primer libro. La repito varias veces en la historia. Hay en el interior de esa palabra el murmullo de asados, de reuniones y partidos de truco: es decir, noches de verano, interminables, en el taller mecánico de mi Viejo. Resuenan, allí, los ecos de una lengua erosionada. Una lengua que suprime los bordes de algunas palabras o altera letras. Entonces algunos nombres dichos oralmente son muy distintos a la forma en que aparecen escritos. Tengo presente, todo el tiempo, la memoria de esa lengua erosionada a la hora de escribir *costillal*. Claro que la fidelidad a ese decir tiene sus limitaciones. Como también la negación de su potencia a partir de un puro sistema de reglas predominante. Por eso cuando me encuentro, en las pruebas de imprenta, con las anotaciones de la correctora, me enfrento a un dilema. La correctora tacha la palabra *costillal* y pone, claro, la palabra «costillar».
>
> Leí varias veces el relato con la palabra correcta. Y cada vez que pasaba por ahí, me encontraba con una palabra muerta. Una zona desierta que no me representaba. Una lengua del centro, oficial. Pensé en esa correlación. En el uso o la custodia de la lengua. Pensé en las semejanzas entre los maestros y la figura del corrector. […] Me gusta explorar en ese territorio –marginal casi

---

soulignons). De même, en 1926, Roberto Arlt écrira la prononciation du « zapatero andaluz » qui conseille ses lectures à Silvio Astier: « –Figúrate tú…daba ar pobre lo que quitaba ar rico…tenía mujé en toos los cortijo…si era ma lindo que una rroza » (Arlt, Roberto, *El juguete rabioso*, *Novelas completas y cuentos Tomo I*, Buenos Aires : Compañía General Fabril Editora, 1963, p. 36, nous soulignons). Borges utilise également ce recours, en reprenant la langue du *Martín Fierro* : « Inventé que era por el calor y por la apretura y jui orillando la paré hasta salir » (*cf.* Borges, Jorge Luis, « Hombre de la esquina rosada » *Obras completas Volumen I 1923-1949*, *Op. cit.*, p. 332, nous soulignons). Gudiño Kramer pousse à l'extrême cette écriture phonétique proche de l'incompréhensible pour un lecteur non natif, voire n'habitant pas sa région : « –¡Sargento ! Ensille el malacara y péguele pa lo'e la Sulema. Aproveche la siesta pa revisar bien loj'hilo sobre el Amargo, y si encuentra la rastriyada persígala nomá, y dispué me trái las novedades que haiga. » (*cf.* Gudiño Kramer, Luis, « Polonio, Balcala y Cía. », *Nuevamente el camino y otros textos*, Paraná : Eduner, 2014, p. 53, nous soulignons). En revanche, Juan Rulfo construit l'intonation indéniable du « llano » sans avoir recours à une orthographe fautive. Dans le cas de notre auteur, cette orthographe a une composante émotionnelle très forte.

[323] Un « *costillar* », comme l'explique la *Real Academia*, est l'ensemble des côtes d'un animal ou d'un être humain ou la partie du corps où se trouvent les côtes. Dans le langage culinaire argentin « hacer un costillar » veut dire rôtir sur le grill cette partie, généralement, de la vache. Cela a lieu lors des célébrations publiques car un « costillar » est un morceau de viande qui sert à nourrir beaucoup de personnes. Ce type de célébrations est traditionnel dans les villages de la pampa.

> siempre– y recuperarlo como voz genuina, como materia con la cual poder narrar. Será por eso que, finalmente, decidí corregir a la correctora. Y volví a escribir, sobre la palabra correcta, ésa que dejaba brotar el eco de una lengua erosionada, es decir, una lengua cargada, para mí, de vitalidad[324].

Paradoxalement, la langue des bords supprime les bords des mots, et la langue devient ainsi matière vivante. L'écriture orthographiquement correcte semble pour l'auteur une zone déserte. Pour l'habiter, il faut s'écarter des règles. Encore une métaphore spatiale pour penser la langue qui, bien qu'elle appartienne à Saer, acquiert ici une valeur très personnelle.

Des échos de Mikhaïl Bakhtine résonnent dans les affirmations de Ronsino[325]. Tout un univers local se condense dans le mot *costillal*, car cette orthographe reprend une prononciation entendue et expérimentée par l'auteur. Le dialogisme décrit par Bakhtine s'étend à l'orthographe : c'est dans cette écriture fautive (un *l* à la place d'un *r* ; phonétiquement, une liquide latérale à la place d'une liquide vibrante) que s'infiltre l'énonciation pour conférer au dialogue qui s'engage entre tous les mots une dimension territoriale. Le *l* rend compte de l'endroit où le mot est prononcé ; un lieu en marge, éloigné du centre officiel qui détermine la prononciation standard non marquée et son orthographe « correcte ». C'est l'écriture de l'érosion de la langue, d'une oralité, déjà tentée *via* le rythme.

Cette marque stylistique deviendra caractéristique chez Ronsino. Dans la citation, nous signalons également une conscience explicite de la différence entre écriture et prononciation qui prendra une forme revendicative dans la construction de sa figure d'auteur. Ronsino raconte comment il a corrigé la correctrice : ce geste renforce la position d'un auteur encore inédite à ce moment-là, qui s'impose au monde de l'édition dès son premier livre. Il ne s'agit pas de régionalisme, mais d'une position latérale face au centralisme linguistique. Les premiers pas vers une poétique conçue comme une position dans la langue et comme la signalisation d'un point déictique sur la carte géographique et littéraire.

---

[324] AAVV, « Ocho respuestas a una misma pregunta », *Op. cit.* Interrogé sur la question de la « propiedad de la lengua », Ronsino répond par cette argumentation qui explique l'écriture d'une phonétique. Cette écriture cherche à représenter une prononciation non comprise dans l'orthographe normée.

[325] Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard, 1978.

La typographie italique vient dans ce cas expliquer l'incorrection, elle signale au lecteur que cette « faute » n'est pas une erreur d'impression et attire l'attention sur le mot.

L'intervention sur *costillal* se fait dans les bords, mais le double *l*, qui pourrait se prêter à une modification attentive à la prononciation *rioplatense* reste intouchée. Cependant, il y a d'autres cas où cette intervention qui met en évidence le *yeísmo* apparaît : *yoguin* (*D*, p. 92), *yor* (*D*, p. 127 ; *L*, p. 67), *yorcito* (*L*, p. 61), *yirando* (*D*, p. 33) [326]. Ce sont là différents cas d'aplanissement de la graphie d'origine qui montrent leurs langues d'origine dans la prononciation *rioplatense*. *Jogging* est un mot d'origine anglaise, c'est un gérondif, qui se réfère à l'activité de courir. Dans cet emploi, le mot désigne le vêtement sportif en tissu jersey. *Yor* et *yorcito*, son diminutif, sont également d'origine anglaise mais leur orthographe correcte est avec un *sh* en position initiale. *Yirando* désigne l'acte de se balader, de passer quelque part, de ne rien faire. Ce mot est un espagnolisation du verbe italien *girare* très installé dans la langue du Río de la Plata. Dans l'intervention nous avons un gérondif, *yirando*. Nous avons donc des mots anglais et italien commençant par *j*, *sh* et *g* qui seront remplacés par *y* pour représenter graphiquement le *yeísmo*.

Mais comme le *yeísmo* est une particularité présente dans certaines variantes de l'espagnol et à des degrés différents, la lecture de la graphie *y* ne représente pas pour tous les hispanophones le son du *yeísmo*. Un mexicain ou un péruvien, pour prendre des exemples où l'assourdissement ne s'est pas produit ou encore où le *yeísmo* est léger, ne lira pas ce *y* de la même façon qu'un natif du Río de la Plata. En effet, l'écriture représente l'oralité, particulièrement en espagnol. Pour un locuteur qui ne réalise pas le *yeísmo* sourd, le *y* ne représente pas un *yeísmo* sourd. Ronsino, en intervenant ainsi sur l'orthographe des mots, ne s'adresse pas aux

---

[326] Le *yeísmo* consiste en la disparition de la différentiation phonologique entre la consonne latérale palatale et la fricative palatale sonore. Ce phénomène se produit par « délatéralisation » de la consonne. Un degré encore plus marqué est l'assourdissement du phonème résultant de ce phénomène, caractéristique du parler populaire du Río de la Plata. Cette réalisation est associée historiquement aux classes populaires et plus récemment aux générations plus jeunes. Cependant, Pedro Mairal, dans le roman *El año del desierto* sur lequel nous travaillerons dans le chapitre 5, met en place, à travers le personnage narrateur, un commentaire sur cette question : « y cuánto tiempo– hasta empezar a odiarlo o a odiarme– me iba a aguantar ese pellizquito de realidad, ese vértigo, en cada 'she' cuando decía 'posho' o 'pashaso', sólo ese sonido saliendo de su boca que marcaba la distancia que nos separaba, que me dolía.. » (Mairal, Pedro, *El año del desierto*, Madrid : Salto de página, 2005, p. 23.)

hispanophones pour montrer la prononciation locale, mais à sa propre communauté pour leur montrer leur parler. Ronsino montre la prononciation de la langue maternelle à ceux qui la parlent comme lui, la signale et la met en évidence. Il signale sa condition de variété dans un ensemble de possibilités phonétiques. Cependant, tout hispanophone qui connaît l'orthographe de sa langue reconnaît la faute dans ces mots et y fixe donc son attention.

Ensuite, évoquons l'orthographe exceptionnelle du nom *Kieffer*. Comme nous l'avons abordé dans le paragraphe précédent, le nom *Kieffer* a une orthographe particulière, allemande –c'est un nom très présent également en France mais d'origine alsacienne et dérivant du moyen allemand–, qui exprime une étrangéité par rapport à l'espagnol. Nous avons déjà interprété ce nom comme une manipulation d'un autre nom allemand, Krausse. Dans le roman *La descomposición*, une apparition de ce nom devient significative. Abelardo revient d'avoir accompagné Bicho et passe par les fours de Bustos. Quand il entre dans les locaux, les employés l'identifient : « En la otra mano, tiene el mate, que lo chupa, de a poco. Alguien pregunta : 'Quién es'. 'El Colorado Kifer', dice Tolosa » (*D*, p. 95). Après avoir écrit tout au long du roman *Kieffer*, Ronsino écrit *Kifer*. Le narrateur est Abelardo, donc les autres fois où le nom apparaît ce sont des mentions du père, Teodoro, ou du fils, Juan. Ici, quelqu'un appelle Abelardo par son nom et c'est quelqu'un dont le niveau d'éducation ne lui permet peut-être pas de connaître l'orthographe allemande et qui reproduit donc, dans l'écriture, la prononciation espagnole du nom. Cette orthographe incohérente vis-à-vis des autres apparitions du nom met en avant la voix de celui qui parle et le place, à travers la langue écrite –de même que le fait la prononciation– dans une classe socio-culturelle et économique.

Enfin, cette poétique de l'accent prend le lieu de l'accent littéralement. Trois points nous intéressent ici particulièrement. Les deux premiers sont des extraits du roman *Lumbre* où ce travail qui a commencé au tout début des publications a abouti à une langue flexible et fluide. Au début du roman, Federico Souza parle de sa compagne, Hélène Bergson, canadienne, qui a appris l'espagnol. Nous avons déjà commenté le rythme de ce fragment mais nous en rappellerons un point : « … la busco cuando me quita la ropa -en las noches- y me dice, en una lengua desfasada:

cógeme.» (*L*, p. 73). Les italiques signalent le discours d'Hélène mais également l'étrangéité phonétique que Federico ressent devant l'impératif conjugué à la deuxième personne du singulier sous la forme *tú*, de plus en plus présent dans le parler du Río de la Plata grâce à l'immigration latino-américaine et à l'espagnol des médias diffusés dans toute l'Amérique latine. Cette forme est étrange pour quelqu'un de sa génération ; elle reste en tout cas associée aux variantes non *rioplatenses* de l'espagnol[327]. Ce qui est intéressant, c'est la conscience exprimée par le narrateur et absente chez Nano par rapport au mot *costillal* (et non par rapport à certaines expressions que lui-même commente, comme l'on a déjà vu). L'italique du mot *costillal* fait allusion à l'action de l'écrivain et alerte sur quelque chose dans ce mot. Ici le narrateur doit l'exprimer car le mot ne comporte aucune faute, mais on entend dans cet accent « décalé » le rapport étranger d'Hélène à la langue *rioplatense*, à la langue argentine évoquée par Ronsino. Un accent hors lieu et hors temps.

À la fin du roman, dans les dernières pages, figure le mot *paráiso.* Ce fragment correspond à l'ecphrasis de la photographie finale déjà analysée. Federico densifie cette description, ajoute au plan spatial de l'image le plan temporel du

---

[327] On connaît sous le nom d'espagnol « neutro » une variante artificielle de la langue espagnole avec des objectifs commerciaux qui sert à la circulation des produits médiatiques dans toutes les régions hispanophones. Cette variante a été choisie en Argentine en 1986 pour le doublage des contenus audiovisuels. La variante est construite sur la base de l'espagnol mexicain en laissant de côté les variantes péninsulaires et *rioplatense*. Cette variante a certaines caractéristiques syntaxiques, morphologiques et lexicales. Les critiques adressées à la loi qui à partir de ce moment-là a approuvé l'usage de cette variante ont été nombreuses et maintenant la réflexion académique a analysé largement cet enjeu. Dans un article publié sur le site Cervantes Virtual appartenant au *Congreso de la lengua* de Zacatecas, de 1997, Lila Petrella analyse cette question en donnant d'abord les caractéristiques dudit *español neutro*. La première est l'emploi de la personne *tú* et ses formes verbales. Il semble que la tendance générale à très long terme soit d'abandonner le *voseo*. Petrella questionne de cette manière la loi :

> Una reglamentación dos años posterior amplía así:
>
> «Se entenderá por idioma castellano neutro al hablar puro, fonética, sintáctica y semánticamente, conocido y aceptado por todo el público hispanohablante, libre de modismos y expresiones idiomáticas de sectores».
>
> La lectura de la ley suscita no pocas preguntas: ¿Qué se entiende por modismos?, ¿qué es el hablar puro? Si se evitan las expresiones de sectores, ¿a qué sectores y a qué expresiones se alude?, ¿por qué idiomáticas? (Petrella, Lila, « El español 'neutro' de los doblajes : intenciones y realidades », Actes du I Congreso Internacional de la Lengua Española [En ligne :https://cvc.cervantes.es/obref/congresos/zacatecas/television/comunicaciones/petre.htm#caracterizacion]).

Vingt ans ont passé depuis cette étude et on peut repérer chez les jeunes générations que le lexique montre des traits venant de l'espagnol neutre : « chévere », « jalar », « pastel », des mots qui avant était rares et maintenant son plus répandus dans le parler des jeunes.

souvenir et la voix de son grand-père qui dit *paráiso* et non *paraíso*. Ce mot est le nom de l'arbre, comme on l'a vu (*cf.* 2.1.2). Ce mot apparaît dans le roman à deux reprises, et Federico ajoute :

> Es una forma de nombrarlos. Es una forma, también de evocarlos (*L*, p. 281).
> Así los nombra. Así, también, los evoca (*L*, p. 281).

Paráiso est également le titre du dernier chapitre, le chapitre dix-huit, comme le chant de l'*Iliade* où se trouve l'ecphrasis du bouclier d'Achille. Dans les entretiens, Ronsino raconte que *paráiso* était sa première option comme titre pour le roman complet, puis il s'est décidé pour *Lumbre*[328]. Cette évocation des arbres n'est pas seulement portée par le mot mais surtout par l'accent décalé graphiquement qui récupère une intonation liée au terroir. La nomination met davantage en évidence le souvenir de la langue vivante que l'arbre en tant qu'objet. Si le mot en tant que signe signale l'arbre en tant qu'objet, l'accent en tant que signe signale l'expérience vécue autour de cet arbre. Et cette expérience se cristallise sur ce mot à la fin du dernier roman du cycle du village de manière significative, comme une clôture de l'emploi des éléments qui ont articulé le style de Ronsino dans une première étape. Car le mot *paraíso* est présent dans les quatre livres et cette accentuation seulement à la dernière page de *Lumbre*. C'est le moment où se dévoile la poétique de l'accent.

Le dernier point nous fait revenir au conte « Te vomitaré de mi boca ». Ignacio et Leo concrétisent leur projet et reviennent pour raconter l'expérience à Nano. À ce moment-là, ils essayent de le convaincre : « Dále, Nano, animáte » (*V*, p. 15). Ronsino met deux accents écrits[329]. *Dále* et *animáte* ne portent pas d'accent

---

[328] Par délà des raisons esthétiques, la publication de *Paraísos* d'Iosi Havilio en 2012 a peut-être une influence sur le changement du titre.

[329] « El sistema de reglas de acentuación del español tiene por objetivo indicar de forma inequívoca cuál es la sílaba tónica de todas las palabras con acento prosódico que integran el léxico español » telle est la définition du système d'accentuation donnée par l'*Ortografía de la lengua española* (*Ortografía de la lengua española*, Real Academia Española, Madrid : Espasa Libros, 2010, p. 217). L'histoire du système d'accentuation espagnole date du XVIe siècle, où nous trouvons les premiers textes qui intègrent les signes empruntés au grec (l'accent aigu, l'accent grave et l'accent circonflexe). Au XVIIe siècle ces signes commencent à se généraliser, et au XVIIIe leur emploi est habituel, quoique très irrégulier. D'abord, c'est l'accent grave qui s'utilise le plus, pour différencier des mots avec la même graphie (par exemple « dexe » et « dexè »). Parallèlement à la prolifération des signes, des traités essayent de régulariser cet orthographe et conseillent – contrairement à ce qui

écrit sur les voyelles *a* car, étant tous les deux des mots paroxytons terminés par une voyelle, l'accent écrit n'est pas nécessaire. Ce qui veut dire que l'accent d'intensité ne pourrait pas tomber sur une autre syllabe. Si ces mots étaient oxytons, ils porteraient un accent sur les *e*. Si *animáte* était proparoxyton, il porterait un accent sur le *i*. C'est justement l'absence d'accent écrit qui indique que l'accent d'intensité tombe sur les avant-dernières syllabes. Ce qui n'empêche pas Ronsino de l'écrire, soulignant par là la prononciation *rioplatense*[330]. Cette accentuation rend visible graphiquement pour le lecteur l'accent que Ronsino cherche à écrire.

Ricardo Piglia affirme, dans *Tres preguntas para el próximo milenio (y cinco dificultades)* : « Habría entonces una verdad implícita en el uso y la representación del lenguaje que iría más allá de las acciones políticas del escritor y de los contenidos directos de la historia que narra »[331] . On comprend dans cette idée de Piglia que c'est dans l'emploi du langage que les enjeux du texte se mettent en action, au-delà du contenu de l'histoire mais au-delà également, et c'est le point fort de cette affirmation, des actions politiques des écrivains. Pourrait-on dire que l'écriture d'un accent *orillero*, « des rives », un accent prolétaire, est une action similaire à la recherche menée par Rodolfo Walsh ?

Si de prime abord nous exprimerions un non catégorique, car l'action de Walsh a dévoilé un crime d'État, dans un deuxième temps, on peut voir que lors du passage de la parole au silence de la page, comme dit Genette, l'orthographe se révèle être une manière de poser la tension entre l'intellectuel et l'État. Car

---

se passait dans la pratique – d'utiliser l'accent aigu. C'est au XVIIIe que l'accent aigu s'instaure pour signaler la syllabe tonique. Le *Diccionario de Autoridades* (1726) détermine que « se opta definitivamente por el acento agudo como forma propia del acento gráfico en español » (*Ibid.*, p. 216). Ce commentaire cherche à montrer que les règles d'accentuation et ses critères d'application ont changé au fil de l'histoire ; depuis 1999, et au moment de la publication de *Te vomitaré de mi boca*, pour les mots composés avec un verbe et des pronoms enclitiques, les règles sont les mêmes que pour tous les mots : un mot « grave » ou « llano » finissant en –n, -s ou voyelle ne porte pas un accent écrit. Avant 1999, ces types de mots gardaient l'accent appartenant originairement au verbe (par exemple, un impératif pour la personne « vos » avec un COD enclitique comme « mirálo » portait un accent aigu sur le *a*, alors qu'il s'agissait d'un mot « grave » finissant par une voyelle), mais la modification de l'*Ortografía* détermine l'unification de l'accentuation de ce type de verbes avec le système.

[330] D'autres exemples dans le texte du même recours sur lesquels nous ne reviendrons pas : « Alcanzále al obispo este papel » (*V*, p. 31), « quedáte piola » (*V*, p. 32) et « dále, nene, dále » (*V*, p. 34).

[331] Piglia, Ricardo, *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)* suivi de Rozitchner, León, *Mi Buenos Aires querida*, *Op. cit*, p. 20.

l'orthographe est surtout une opération d'État et des institutions régulatrices de la langue. Citons ici le projet orthographique de Sarmiento qui n'a eu aucun succès. Un projet qui cherchait à accroitre la correspondance, qui est déjà marquée en espagnol, entre la phonétique et l'orthographe en évitant les signes « doubles », c'est-à-dire une orthographe attentive à la phonétique et non à l'étymologie, comme l'orthographe française. Un tel projet ne pourrait être soutenu que par une forte action sur la prosodie, comme celle menée par le système scolaire argentin de la première moitié du XXe siècle.

La position de Ronsino face à cet enjeu est une conséquence de la pensée spatiale en littérature : une langue érodée, comme les pierres et la terre, une langue des rives, où l'accent très léger d'un terroir séparé de Buenos Aires par 154 kilomètres seulement s'entende, subtil, dans une lettre ou un accent.

4.5 Conclusions du quatrième chapitre

Ce chapitre a essayé de montrer l'intégration de la matérialité du texte dans la poétique. Dans ce premier volet nous nous sommes occupée de l'espace textuel pour répérer le livre. Nous sommes partie du plus concret et progressivement nous avons tenté de construire le chemin vers l'espace littéraire.

Les aspects primaires de la matérialité comme la page, les couleurs et la typographie ont été le poin de départ pour penser la spatialité du livre, de la diégèse et de la réalité. Le livre comme espace touché par le lecteur est l'espace où entrent en relation les couleurs, les lettres, les images. Ces éléments inteviennent dans la réception des autres images, les images poétiques. Le texte est inséparable de son support car le support est un signe.

L'aspect signifiant de cette matérialité du livre nous a invité à penser l'aspect signifiant de la représentation de l'espace réel. La cartographie a joué un rôle décisif dans notre analyse du projet de Ronsino. De la même manière que le mouvement romanesque de *Lumbre* s'articule en part à travers le glissement du sens des mots, les photographies de *Lumbre* évoquent un sens glissant. Arbre, fleuve et carte émergent selon le prisme d'ombre et de lumière avec lequel on les regarde.

La cartographie, qui se manifeste comme un signifié émergeant des photos, nous a servi pour établir le lien entre l'expérience dans la langue et l'expérience dans l'espace. La toponymie Glaxo signale l'odonyme Suárez. Le sens glissant de Suárez déplace un crime d'un endroit à l'autre (de José León Suárez à Chivilcoy) et d'un livre à l'autre (d'*Operación masacre* à *Glaxo*)

Si l'audiovisuel a une forte participation dans l'élaboration du regard littéraire de Ronsino, la technologie a tout de même une forte intervention dans nos possiblités d'interprétation. C'est la possiblité de scanner et de regarder des cartes satelitalles qui a rendu possible notre analyse.

A travers ces aspects nous avons touché les livres, pour reprendre une formule de Jean-Luc Nancy. Ou, pour le dire avec Ronsino, nous avons touché l'espace entre le lieu et le corps de l'écrivain.

CHAPITRE 5

D'UN CORPS À L'AUTRE : ENFANCE ET CONVERSATION

Dans le chapitre précèdent nous avons mené une étude de notre corpus littéraire autour de la spatialité. À côté de l'intérêt théorique que cela peut comporter du fait que dans l'aire latino-américain la littérature et l'occupation de l'espace ont été historiquement associées –pensons par exemple aux chroniques de la Conquête, aux récits de voyageurs anglais et allemands, au romantisme du XIXe siècle–, les propos exprimés par Ronsino sur son travail depuis quinze ans justifient cette perspective. Les métaphores spatiales ont un poids important à l'intérieur de sa conception de la langue comme nous avons essayé de le démontrer.

Nous arrivons au dernier chapitre de notre étude qui sera consacré à une réflexion sur le corps. De même que nous avons tiré des métaphores spatiales, nous trouvons des métaphores corporelles dans le discours de cet écrivain. Nous avons déjà avancé quelques idées sur la langue représentée métaphoriquement par l'image du sang (*cf.* 4.3.5). Cette image est issue d'une interprétation des photographies et elle dérive donc de la métaphore spatiale de l'arbre-fleuve-carte, mais tout de même de la vache en tant que figure littéraire (*cf.* 3.5).

Les métaphores corporelles ne sont pas déconnectées des métaphores spatiales ; bien au contraire elles sont unies par le rapport entre le corps et l'espace expliqué dans l'introduction de cette deuxième partie : déplacement, accent et écriture sont les trois volets que nous avons proposés comme articulateurs entre l'espace et le corps. À ce point, l'écriture se révèle comme le choix d'un individu devant une expérience sociale, la migration, dont la langue représente une face visible-audible. La face qui met en avant la condition du migrant dans les échanges quotidiens. Pourquoi, donc, le choix de l'écriture ? Pour passer au « silence de la page », comme dirait Genette ?

Poser une poétique de l'accent semble une manière de faire face à cette

expérience et de l'intégrer dans une forme-de-vie[332]. La poétique de l'accent ouvre pour Ronsino la possibilité d'une différenciation entre son être-écrivain et le champ littéraire. Dans sa diégèse, cette différentiation est transposée par la séparation entre Nano et le *nosotros* où il était compris avec ses amis. Nano n'avait pas un corps propre jusqu'à cette expérience sexuelle qui l'a rendu réel : « Toda la inseguridad del mundo me pesó cuando esa luz, que ahora invadía mi cuerpo y afectaba mis ojos, me volvió real. Yo era real » (*V*, p. 34). Cette lumière rappelle la *lumbre* qui sort de la maison de Cholita. La démarcation ici est effectuée par la sexualité.

Or, nos affirmations considèrent l'accent de Chivilcoy comme une véritable information linguistique. La *lengua orillera* ou *erosionada* est une notion qui repose sur ce présupposé. Dans notre bibliographie nous citons plusieurs documentaires tournés à Chivilcoy qui concernent notre recherche. Dans ces films on peut apprécier que cet accent sur lequel Ronsino insiste est une légère intonation qui n'est pas trop différente de celle que nous pouvons trouver dans la grande banlieue de Buenos Aires. Un relèvement du matériel audio trouvé en ligne confirme cette impression. Rappelons que Ronsino distingue à l'intérieur de Chivilcoy des différences linguistiques liées aux classes sociales qui ne seront probablement pas trouvables sur le matériel disponible en ligne. Pourtant cet accent *orillero* ne semble pas être exclusif à Chivilcoy mais partagé avec un spectre linguistique plus large qui inclut la campagne de Buenos Aires. Cette zone était la frontière du XIXe siècle. Une zone qui est proche du désert dans la représentation spatiale de l'imaginaire argentin[333].

Ces catégories dont parle Ronsino et que nous avons prises –langue *orillera* et *erosionada*– sont sa propre manière pour comprendre et pour exprimer son expérience. Elles sont utiles qui plus est pour nous à l'heure de définir des catégories qui conjuguent tant la lecture de ses textes que sa parole. La catégorie langue *cicatrizada* occupe une place similaire. Cependant, les catégories issues du

---

[332] Nous reprenons la notion de Giorgio Agamben avancée dans le paragraphe 3.5 *L'image de la vache : « tener la vaca atada »*.

[333] Sur ce point nous ajoutons un commentaire au sujet du western *Last train from Gun Hill*. Le western est le genre caractéristique qui met en scène la conquête de l'ouest aux États-Unis. Dans cet intertexte il y a donc un parallélisme entre l'ouest américain, un désert, et l'ouest de la province de Buenos Aires où se trouve Chivilcoy, la frontière du « désert ».

discours d'un écrivain ne peuvent pas être adoptées sans examen des conditions de leur formulation. Autrement dit, il faut les dépouiller de tout impressionnisme possible.

Dans ce chapitre nous mettrons ces catégories à l'épreuve d'une réflexion sur le corps qui aura deux axes. D'un côté, l'écriture est une affaire du corps. L'écriture est une décision, un geste et une activité qui engage le corps. Depuis cette perspective l'écriture a des conséquences sur le corps, produites par ses conditions de production. De l'autre côté, l'espace qui a déterminé cet accent est un espace déjà représenté dans la culture argentine et surtout dans la littérature. L'espace immense et écarté du « desierto » met le corps dans un rapport avec ses propres limites qui est très différent de celui produit par l'expérience urbaine de la ville, paysage également nodal dans la littérature argentine[334]. La ville de Buenos Aires est le lieu paradigmatique de la rencontre des écrivains et du champ littéraire argentin. Le contact avec cet espace a des conséquences sur le corps. Ces idées finales sur notre *corpus* de travail que nous esquissons aspirent à ouvrir des pistes pour une réflexion à venir.

Le corps est au cœur des enjeux de la création pour ceux qui ont choisi un code écrit pour franchir la transposition du saisissement créateur dont parle Didier Anzieu. Si nous croissons sa perspective avec les analyses que Julieta Yelin mène en ce moment, la perspective de la poïétique devient biopoétique. Cette auteure travaille la littérature argentine à travers une formulation qui dérive de la notion de biopolitique de Michel Foucault : « si la biopolítica es la perspectiva de análisis que afirma la dimensión política de la vida, la biopoética es aquella que es capaz de comprender su dimensión artística »[335]. Dans un chemin qui relie Foucault avec Agamben, Yelin essaye de penser l'existence comme une œuvre artistique. La biopoétique s'occupe de saisir la dimension artistique de la vie, autrement dit, la manière dont l'art crée une forme-de-vie.

---

[334] L'emploi du mot « desierto » ne suppose pas qu'actuellement Chivilcoy se trouve dans le « desierto ». Nous prenons ici l'imaginaire traditionnel de la campagne évoqué par ce mot.

[335] Yelin, Julieta, « Biopoéticas para las biopolíticas » revue *Uni(+di)versidad*, Nº3, Université Nationale de Rosario, 2015, [En ligne : http://www.puds.unr.edu.ar/wp-content/uploads/2016/05/Biopoéticas-para-las-biopol%C3%ADticas.-Una-introducción.pdf], p. 4.

La trace artistique visible d'un écrivain est son style. Dans notre étude du style nous concluons que dans le cas de Ronsino, comme dans d'autres, la phrase est l'endroit où le style devient visible. Ce style se fonde sur un mouvement de retour des éléments qui au cours de l'écriture des romans devient le mouvement du discours romanesque. La phrase dessine un espace où se joue le pari pour une écriture mémorielle comme celle que soutient Hernán Ronsino. Un engagement par rapport aux échos présents dans les mots qui sont également inscrits dans les corps de ceux qui parlent une langue. Pour le dire avec ses les mots de l'écrivain : « Todo proyecto literario supone un compromiso político: el espacio que la palabra irá inventando desnudará ese compromiso »[336]. La récupération de l'accent duplique ce geste avec la mémoire de la sonorité qui est une mémoire corporelle. Ces deux éléments, le phrasé et l'accent, signalent un lieu marginal dans la carte. Damián Tabarovsky le dit de cette manière :

> Excéntrica es la topografía, el lugar en el mapa de la más radical literatura argentina, y ese lugar lateral, descentrado, menor, es el que le permite leer en clave política el estado de la frase. Porque de eso se trata. De la pregunta por la frase. De la pregunta acerca de qué palabra sigue a qué palabra, y qué otras palabras se descartan. Y cómo esas palabras forman una frase. Y qué frase continúa a esa frase, y cómo las frases producen sentido[337].

Le style est visible dans la phrase et il est l'enjeu de la création. Si le style est l'objectif de l'art littéraire et l'art crée une forme-de-vie, nous pouvons dire que c'est à travers le style que l'art crée une forme-de-vie. Un style incarné par la phrase fait de celle-ci la face visible de cette forme-de-vie. Cette forme-de-vie est représentée dans la forme syntaxique de ses phrases du roman –conséquence d'une position dans la langue– de laquelle la vie ne peut pas se séparer. L'existence d'un écrivain comme Ronsino découle d'un travail sur la langue qui interpelle son propre passé et son histoire de vie. L'écriture est une forme-de-vie.

De même que l'évènement de lecture modifie l'espace empirique, l'évènement d'écriture modifie l'espace corporel car écrire une phrase suppose

---

[336] Ronsino, Hernán, « La invención del *otro* río. Entre *La Ribera* y *Sudeste* », *Notas de campo*, Buenos Aires: Excursiones, 2017, p. 57.
[337] Tabarovsky, Damián, « Literatura argentina reciente : cuando más marginal, más central », revue *Letras Libres*, 11 novembre 2014, [En línea : http://www.letraslibres.com/mexico-espana/literatura-argentina-reciente-cuanto-mas-marginal-mas-central-0]. Consulté le 2 avril 2017.

parcourir des lieux du corps touchés par les mots de la phrase. Écrire quelque chose peut modifier la vie à tout jamais.

Le style « fonctionne à la façon d'une Nécessité » affirme Barthes dans le premier article du *Degré zéro de l'écriture* et il ajoute « comme si, dans cette espèce de poussée florale, le style n'était que le terme d'une métamorphose aveugle et obstinée, partie d'un infra-langage qui s'élabore à la limite de la chair et du monde »[338]. Barthes définit le style avec le mot « terme » qui condense l'aspect linguistique, spatial et temporel : le terme d'une transformation élaborée dans la limite entre le corps et l'extérieur. Le style donc délimite le corps de l'écrivain. Il pousse là où le corps de l'écrivain rentre en contact avec l'extérieur, comme une conséquence de ce contact avec l'espace. « Par son origine biologique, le style se situe hors de l'art, c'est-à-dire hors du pacte qui lie l'écrivain à la société. On peut donc imaginer des auteurs qui préfèrent la sécurité de l'art à la solitude du style »[339]. Barthes emploie le terme « biologique » car le style serait hors de l'art, qui appartient à l'ordre social, par son caractère biologique. Le biologique appartient à l'ordre corporel. Le style pousse directement du corps de l'écrivain car il est une conséquence de son rapport avec le corps. Le style montre aux autres ce qui se passe dans le corps de l'écrivain et c'est pourquoi le style est la face visible de sa forme-de-vie.

5.1 L'écriture comme affaire du corps : de l'enfance à l'écriture

En tant qu'affaire du corps l'écriture n'est pas seulement un acte créateur qui produira un discours poétique et littéraire, il est également un geste corporel. Barthes rappelait la solitude du style, nous pouvons ajouter « et de l'écriture ». L'écriture est donc un acte pour la plupart de fois solitaire mais surtout qui exige de l'immobilité dans le sens le plus littéral. On ne peut pas bouger quand on écrit. Le corps est soumis à une position. Saer y réfléchit lors d'un entretien publié dans le livre d'essaies *El concepto de ficción* :

> …la escritura a mano en mi caso es esencial. Se me replicará que la lapicera es una máquina, un objeto extraño cuyo manejo requiere un aprendizaje tan largo

---

[338] Barthes, Roland, « Qu'est-ce que l'écriture ? », *Le Degré zéro de l'écriture, Op. cit.*, p. 16.
[339] *Ibid.*, p. 17.

> y especializado como el de la máquina de escribir. Pero conviene notar que si estoy sentado delante de la máquina, mi cuerpo está derecho y rígido y mis dedos se deslizan rápidamente sobre las teclas, mientras que si escribo a mano incorporo el instrumento, tomándolo entre el pulgar y el índice, haciéndolo pasar en el ángulo así formado, apoyándolo en el borde del dedo medio y en el ángulo interdigital, contra el hueso de la mano; y al mismo tiempo el tronco y la cabeza que se inclinan sobre el cuaderno, la mano derecha que se desliza sobre la hoja, el antebrazo derecho que se apoya en el borde de la mesa, y el izquierdo que mantiene inmóvil el cuaderno abierto sobre su margen superior, forman una especie de esfera donde el cuerpo recibe el útil y lo envuelve como en un capullo. La punta de la lapicera sostenida de esa manera deja sobre la página blanca trazos de nuestro propio cuerpo (porque en definitiva todo sale de ese cuerpo), más inclinado en su intimidad, a librar su secreto. El cuerpo es un paradigma del mundo y por decir así, lo contiene. Cuando levanto la cabeza para echar una mirada alrededor, si quiero describir lo que veo, el paso por el cuerpo de los elementos de mi visión es ineludible, porque es a través de este pasaje que el cuerpo puede hacerlos descender, transformados por su alquimia, a la pluma. Sin mi cuerpo, el instrumento no es nada; es un objeto inerte, paradigma, a su vez, si se quiere, de un mundo inhumano […] Escribir es así una especie de traslado en que lo vivido pasa, a través del tiempo, de un cuerpo a otro[340].

Le corps transforme l'objet de la perception en écriture par son alchimie. Le style devient ici le secret qui émane du corps et qui transfère le corps au texte, au *corpus*. L'écriture manuscrite est importante pour Saer car elle met en amont le rapport entre le corps et le texte créé. La fusion entre le corps et le *corpus* devient chez Ronsino une délimitation spatiale qui explore le rapport entre corps et espace. À la fin du roman *Lumbre*, nous accédons au plan tracé par Federico pour définir l'espace où placer les cendres de Pajarito :

> Despliego la servilleta del bar de Zunino y recuerdo, así, los primeros trazos, el origen del plan. ¿A quién le habla de ese modo Hélène? ¿A quién le dice basta? Corto. Con los días se fueron perfeccionando las cosas. Incluso, ahora, el Viejo incorporó a figura de la obra. Quemó las seis cajas de Pajarito. Tiene las cenizas en esa caja de zapatos. La obra es un cuerpo más, dice. Hay que producir, finalmente, la mezcla entre el autor y su obra. En la servilleta siguen dibujados los nueve puntos del pueblo. Fueron discutidos con energía. Pero ahí están. La estación Norte, el cementerio, la depuración, las ruinas de la Danubio, el Prado Español, la Glaxo, la curtiembre y el cine. Los lugares preferidos por Pajarito para esconder fragmentos de textos y poesías. Forman un mapa. Si uno traza un dibujo uniendo esos puntos surge, inevitable, la forma de un trébol imperfecto. Ese dibujo será, entonces, la morada final de las cenizas (*L*, p. 275-276).

---

[340] Saer, Juan José, « Entrevista realizada por Gerard de Cortanze », in *El concepto de ficción*, Buenos Aires : Planeta/Seix Barral, 2004, p. 287-288.

Corps et *corpus* mélangés finissent par dessiner une carte sur le territoire. Une carte qui rappelle, encore une fois, celle imaginée par Martín Leguizamón mais dont la matière –les cendres– symbolisent la mort au lieu de la vie représentée par le sang dans la carte de Martín. Une carte qui est une manière de s'approprier l'espace car en tant que signe elle « semiotise » le territoire et dessine la figure littéraire Chivilcoy. Cette carte permet d'avoir l'image du territoire délimité par la première partie du projet. Cette image reproduit celle d'un trèfle, une miniature d'arbre. La carte et l'arbre fondus comme sur les photographies du roman. Espace, corps, *corpus* et image littéraire fusionnent dans le plan tracé par Federico Souza. Cette fusion totale des éléments poétiques est visible lors de la mort de l'auteur :

> El autor no importa, dice siempre el Viejo. A la gente no le importa. Un buen autor se disuelve en la bruma de la mañana. Es mejor así, dice el Viejo. Yo no sé. No sé si estoy de acuerdo (*L*, p. 150)[341].

Pour l'écrivain cette fusion est vitale car elle constitue sa forme-de-vie. L'écrivain devient auteur lorsqu'il est mort. Tout ce qui se présente à la perception traverse le corps de l'écrivain pour devenir texte et dans cette traversée s'imprègne de sa pensée. Ce qui est perçu prend la forme des mots qui habitent le corps de l'écrivain. Cette alchimie dont parle Saer matérialise la pensée du corps. Dans cette ligne s'inscrit le travail de Julieta Yelin, qui écrit :

> El pensamiento del cuerpo podría ser entendido, desde este punto de vista, como una vía de aproximación a una forma-de-vida, una exploración de los procesos mediante los cuales los humanos están continuamente autoafirmándose. Y la biopoética, por su parte, como un dispositivo de lectura que permite observar dicho acontecimiento siempre inacabado. La labor del escritor y del crítico se conciben, en este marco, como prácticas generadoras de condiciones para que el pensamiento *del* cuerpo tenga lugar, para que la vida (se) piense por sí misma[342].

Nous nous sommes demandée avant pourquoi écrire et nous avons parlé de l'écriture comme un choix fait par Ronsino pour saisir son expérience dans la

---

[341] Les échos de Conti résonnent : « Yo soy escritor nada más cuando escribo. El resto del tiempo me pierdo entre la gente ». Mais si cette citation est évoquée par la formulation du Viejo, elle installe éegalement la différence entre auteur et écrivain.

[342] Yelin, Julieta, « La voz de nadie. Sobre el pensamiento del cuerpo en la literatura latinoamericana reciente », Communication lue lors du Congrès LASA 2018, tenu à Barcelone 23-26 mai, et disponible en ligne pour les abonnés à LASA, p. 6-7.

langue. Nous tenterons d'entamer dans ce chapitre une réponse en guise de piste de réflexion.

5.1.1 Alphabétisation

L'écriture en tant que pratique concrète est dérivée de l'expérience scolaire. Cette expérience est présente dans *Lumbre* à plusieurs reprises. La discussion autour du terme « desierto », qu'engage la figure de Renga Ravignani, lors de l'annonce du décès de la mère de Federico est le premier point. Cette discussion avec la professeure d'Histoire déclenche la tension permanente entre histoire et fiction. Le deuxième point concerne l'importance attribuée aux cahiers et aux manuels. Les deux supports sont des références scolaires. L'écriture dans les cahiers et l'emploi des manuels supposent un rapport scolaire à l'écriture et à la lecture. Dans plusieurs entretiens Ronsino affirme que son premier rapport tant à une qu'à l'autre s'est passé à l'école avec les lectures apparentées au canon de la littérature nationale.

Comme nous avons dit à propos de l'orthographe, l'écriture est un phénomène restreint, non naturel, et sa popularité est relativement jeune. Nos commentaires sur la Renaissance au moment de l'invention de l'imprimerie le démontrent. Les *scribes* –autant les anciens que ceux du Moyen Âge– étaient une classe sociale privilégiée car l'écriture était une pratique élitiste. La condition de *scribes* leur accordait un statut social avantagé car leur pratique était rémunérée et perçue comme un atout. L'apprentissage de l'écriture n'était pas une pratique socialisante, dans le sens où l'écriture n'était pas nécessaire pour la vie sociale. À cet égard, l'action d'Aldo Manuzio a mis une pierre importante dans le bâtiment de l'éducation publique qui doit beaucoup aux livres, et surtout aux livres de proche et manuels.

Le processus d'alphabétisation est donc postérieur au processus de symbolisation qu'inaugure l'entrée dans le langage, et il n'est pas naturel comme celui-là. C'est un processus institutionnalisé à travers l'école. La scolarisation obligatoire cherche justement à alphabétiser les individus pour qu'ils puissent faire face aux droits et aux obligations de la vie citoyenne. L'écriture est donc une

exigence de l'État moderne et une pratique qui collabore avec la construction des liens sociaux.

Ce processus repose sur des entraînements dont un des plus importants est la motricité de la main. Le dessin des lettres est une tâche qu'on doit pouvoir accomplir entre les cinq, les six et les sept ans. Un dessin plus ou moins standardisé, qui date de l'écriture caroline dont on a parlé (*cf.* 4.2.1). Lors de la scène finale de *Lumbre* le narrateur ne peut pas savoir si la fille écrit ou dessine. Elle a fait deux lignes parallèles qui pourraient devenir autant une lettre qu'un dessin et il faut attendre la continuation pour que l'arbre se dresse devant le lecteur, Federico Souza, et qu'il puisse le « lire » en tant qu'arbre.

Le dessin des lettres a la trace personnelle de chacun ; il est une sorte d'équivalent visuel de l'accent. Deux traces, écriture et accent, qui engagent le corps d'une manière très différente. Nous ne pourrions pas définir de quel coin du monde hispanophone vient quelqu'un par sa manière d'écrire le mot « lluvia », mais on pourrait en avoir une idée si cette personne prononce le mot. Sauf, bien sûr, si cette personne fait une faute d'orthographe ou si elle s'écarte de la norme orthographique et qu'elle écrit selon sa prononciation. C'est pourquoi nous avons pris l'orthographe comme un espace pour étudier l'écriture de l'accent.

Tant l'écriture que la prononciation sont des manifestations corporelles de la parole. Alors que la première est médiée et séparée du corps, la deuxième émane du corps en temps réel. La médiation de l'écriture commence à séparer le texte du corps. Dans cette perspective, une poétique de l'accent peut devenir une pensée du corps. Une poétique de l'accent pose par écrit les enjeux de la prononciation et les valeurs qui circulent lors de la communication « corps à corps ».

L'orthographe est donc un aspect majeur de l'écriture. La réforme orthographique connue comme « Ortografía chilena » proposée par Andrés Bello et rédigée par Domingo Faustino Sarmiento s'est fait écho des problèmes suscités lors du processus d'alphabétisation et du temps nécessaire pour maitriser des règles « non rationnelles », selon Sarmiento. Le principe fondamental de cette réforme

était « à chaque phonème, une lettre » ; et elle cherchait à rationaliser la graphie car d'elle dépend une énorme économie du temps de travail à l'école[343].

Le processus d'alphabétisation ne se passe pas de la même manière pour les différentes langues car le rapport à l'écriture de chaque langue est particulier. Une langue comme l'espagnol peut mobiliser le rapport entre prononciation et écriture durant l'apprentissage d'une manière très différente que le français dont l'orthographe est beaucoup plus éloignée de sa prononciation.

Durant l'alphabétisation le corps est traversé par un protocole d'écriture. Une position du corps, une motricité de la main, une exigence de calligraphie, un bon emploi de l'orthographe, une maîtrise des outils d'écriture dont parle Saer. Pendant les années qui suivront l'alphabétisation, la vie scolaire passe par l'écriture et la lecture : les tableaux, les cahiers, les livres, les manuels, les examens.

L'école fait de l'écriture une forme-de-vie, une vie qui ne peut pas se séparer de sa forme, comme l'a bien définie Agamben. Pour répondre donc à notre question initiale on devrait peut-être inverser son signe : pourquoi *ne pas* écrire si nous passons la première quinzaine de la vie dans une institution consacrée à cet entraînement ?

Mais à vrai dire, l'entrée à l'école commence autour de l'âge de cinq ans. Cette quinzaine commence après la petite enfance. Avant on n'est pas encore soumis à ce régime d'entraînement du corps. C'est peut-être pourquoi Agamben prend la notion d'enfance. La position du corps dont parle Saer est finalement la même position exigée aux élèves durant leur scolarité : l'enfant est assis, devant sa table avec son stylo, comme la Mafalda que nous avons montrée dans le paragraphe 3.5. Ce protocole se voit modifié par les dispositifs récents de communication : la motricité de la main s'est concentrée sur les doigts dans l'ère *digital*. Dans la fin de *Lumbre*, sur une surface impregnée de buée –une matière proche de celle qui permet l'articulation des phonèmes–, une fille dessine avec son doigt. Le chemin initié par la reproduction technique de l'écriture, qui avait séparé les lettres du

[343] L'article d'Elvira Narvaja de Arnoux « « Marcar la nación en la lengua : la reforma ortográfica chilena (1843-1844) » (revue *Ámbitos*, N°16, 2006, p. 41-54) a été très important pour établir un panorama critique autour de la *reforma ortográfica* et de ses enjeux politiques.

corps et qui exigeait de taper sur les lettres et insérait un interstice entre les doigts et les touches, demande maintenant une nouvelle gestualité tactile.

Ce qui ne constitue aucun empêchement pour le développement de l'écriture manuscrite. Dans son article « Notes sur les gestes », Agamben dit que quand une époque constate la perte de ses gestes, elle essaye de les récupérer[344]. L'écriture manuscrite s'est esthétisée dès qu'on a eu l'impression que la machine la mettait en péril. Les manuscrits des écrivains apparurent à l'ère de la machine. C'est la machine qui fait paradoxalement surgir l'intérêt pour les manuscrits[345]. Comme si l'on cherchait à récupérer les vestiges d'un rapport au corps que nous croyions déjà perdu, un rapport à la lettre dont nous craignons la disparition. Quand bien même nous utilisons le mot littérature, l'art des lettres semble séparé de ses lettres. Nous ne cherchons pas la beauté d'un texte dans l'*écriture* d'un écrivain. Le texte reste ailleurs, dans l'évènement de la lecture, dans le mot en tant que signe et non en tant que matérialité. Pourtant le commentaire de Barthes met de la lumière et du doute sur cette question. Quand il affirme que le style reste en dehors de l'art, dans la solitude, il l'approche du corps. Le style serait plus proche du corps que de la Littérature, qui est un pacte entre l'écrivain et la société, une institution qui justifie l'existence des écrivains. Il doit y avoir sûrement une partie du style dans cette écriture manuelle. Cette écriture peut établir un rapport plus radical entre le texte et son auteur. Nous revenons à la préface de *La Douleur,* citée en introduction générale, où Marguerite Duras exprime ce type de perception *auratique* de sa calligraphique :

> La douleur est une des choses les plus importantes de ma vie. Le mot « écrit » ne conviendrait pas. Je me suis trouvée devant des pages régulièrement pleines d'une petite écriture extraordinairement régulière et calme. Je me suis trouvée devant un désordre phénoménal de la pensée et du sentiment auquel je n'ai pas osé toucher et au regard de quoi la littérature m'a fait honte[346].

Le calme appartient à la lettre et il est transmis au lecteur par la matérialité de l'écrit. Ce calme est contraire au désordre intellectuel et sentimental évoqué par les

---

[344] Agamben, Giorgio, « Notes sur les gestes », *Moyens sans fin. Notes sur la politiques*, *Op. cit.* p. 90 et ss.
[345] Je remercie Sergio Delgado pour cette remarque, parmi d'autres remarques qu'il m'a fait au cours de ces années.
[346] Duras, Marguerite, *La Douleur*, *Op. cit*., p.5.

signes et par le sens du texte. Dans ce carrefour entre le calme et le désordre se produit l'évènement de la lecture. La littérature –dans ce cas les livres imprimés– restent muets et font « honte ».

Ce commentaire autour de l'alphabétisation et du rapport corporel à l'écriture nous permet de questionner la notion de *lengua cicatrizada*. Si la langue est cicatrisée, quand est-ce qu'a-t-elle été blessée ? Qu'est-ce qu'une blessure dans la langue ? La cicatrice est d'ailleurs un signe d'histoire car elle montre que quelque chose, comme une blessure dans et par la langue, a eu lieu. Elle est une conséquence. Qu'est-ce qui a eu lieu dans le « territoire de la langue » ?

5.1.2 Enfance

L'alphabétisation que nous venons très rapidement de décrire fait entrer l'être humain dans un type de rapport particulier avec le langage. Les enjeux politiques comme l'orthographe, la calligraphie et la posture habitent le corps et les gestes des individus alphabétisés[347]. Dans l'aire hispanophone, ces enjeux sont liés particulièrement au décalage entre prononciation et écriture où les accents et les prononciations locales ont un poids important. La réforme orthographique de Bello et Sarmiento essayait en quelque sorte de résoudre ce problème pédagogique par la voie de la simplification.

L'écriture des individus qui appartiennent à la même société demeure associée à leur époque. Certes, la langue traverse des changements et les expressions deviennent désuètes par rapport aux expressions « de jeunes ». Mais devant les éventuelles reformes des institutions qui gèrent la langue, les individus restent conservateurs des règles apprises lors de leur scolarisation. Il est très difficile de modifier les habitudes scripturaires chez ceux qui ont été alphabétisés avec un régime grammatical syntaxique, morphologique et orthographique déterminé. Et ce pour deux raisons : d'un côté, par la valeur de vérité détenue par les apprentissages scolaires et, de l'autre, par la force de l'habitude. Prenons

[347] Nous pouvons dire que la motricité fine d'un individu alphabétisé est plus développée que celle de quelqu'un qui n'a pas traversé ce processus. Pourtant nous savons bien que l'alphabétisation n'est pas du tout le seul moyen de travailler la motricité fine. Par exemple, les couturiers et, surtout, les brodeurs ont une motricité qui peut intervenir sur la qualité de leur calligraphie.

comme exemple deux cas de la langue espagnole. Bien que la suppression des accents écrits sur les démonstratifs en fonction pronominale soit devenue la règle, on tolère son écriture. Ce qui démontre le besoin de progression dans les changements de ce type pour éviter un total rejet. Le refus provoqué par l'intervention morphologique sur les éléments nominaux et adjectivaux dudit *lenguaje inclusivo*, pourrait en être un exemple[348].

Ce qui a eu lieu dans le territoire de la langue est l'écriture. Un territoire traversé par celui de l'écriture et donc par celui de la politique. Les derniers mots de Vardemann dans son chapitre de *Glaxo* sont :

> Cruzo la sombra de los paraísos. La cuadrilla termina de cargar las herramientas, en los camiones municipales. El cañaveral ya no existe, lo han desmontado, y por donde pasaban las vías, ahora, hay un camino nuevo, una diagonal, que parece más bien una herida cerrada. Parece, ese camino, entonces, el recuerdo de un tajo, irremediable, en la tierra (*G*, p. 31).

L'espace du crime, le *cañaveral*, n'existe plus et à sa place Vardemann voit un chemin qui ressemble à une cicatrice. Le chemin est depuis *La descomposición* la métaphore du texte – « el texto es un camino hecho entre todos » (*D*, p. 83 et 104)–, ce qui nous permet de dire que c'est le texte écrit, construit entre tous, qui traverse la terre en y laissant sa cicatrice.

À la lumière de *Lumbre*, ce fragment révèle un autre sens. Dans *Lumbre* on apprend qu'un des surnoms de Renga Ravignani est « cuadrilla municipal » : « La Renga Ravignani, dijo Mangusi en el aula de cuarto primera, mientras la veíamos bajar del Gordini azul, camina como tapando pozos. Parece la Cuadrilla Municipal » (*L*, p. 97). Nous sommes déjà au courant du rapport à l'histoire de ce personnage. Elle est la professeure d'Histoire du Lycée de Chivilcoy dans la diégèse et son nom évoque celui d'Emilio Ravignani, historien et homme politique argentin. C'est la « cuadrilla municipal » qui efface le *cañaveral* et les voies ferrées: l'histoire aplanit l'endroit du crime, avec toutes les évocations déjà énumérées par le mot *cañaveral*. La « cuadrilla municipal » laisse une cicatrice à sa

[348] Il est clair que le deuxième exemple n'est pas de la même nature que le premier. Le refus du langage inclusif relève d'autres raisons d'ordre culturel et politique. De toute manière les arguments linguistiques des opposants à ce type de langage sont intéressants pour nous et rendent compte encore une fois des enjeux politiques du langage.

place. Cette déclinaison du sens du syntagme « cuadrilla municipal » arrive dans le projet de Ronsino dans un roman où le rapport entre fiction et histoire est au centre des intérêts littéraires. C'est l'écriture d'un nouveau roman qui continue à modeler la matière linguistique en montrant des nouveaux reflets. L'écriture se produit dans le territoire de la langue ouvrant le seuil de l'histoire[349].

L'évènement de l'écriture coïncide avec la fin de la petite enfance, c'est l'évènement seuil. L'articulation de l'écriture que nous avons développée (*cf.* 4.2) a été interrogée par Giorgio Agamben, qui adresse ces critiques aux réflexions déjà classiques de Jacques Derrida.

Agamben rappelle que les *grammatas*, les lettres, ne se trouvent pas dans la voix, de la même manière que les nombres ne sont pas dans les choses. Quand on voit quatre livres, le *quatre* est une construction du savoir humain. Quand on entend le mots « livres », les lettres *l*, *i*, *v*, *r*, *e*, *s*, appartiennent également à une construction du savoir humain qui est la langue. La voix, dit Agamben dans *Enfance et histoire*, est un *continuum* sans articulation. La langue est autonome en tant que construction du savoir et représente le *logos*, l'entrelacement du savoir au parler[350].

La pensée du corps dont parle la biopoétique est une pensée qui n'est pas logique, qui n'appartient pas au *logos*. La voix humaine peut dépasser les règles auxquels le *logos* est soumis. La langue logique est celle de la grammaire, de la syntaxe, de l'orthographe. Si nous gardons le mot « langue » pour nommer ce (et celui) qui comprend et dépasse le *logos*, on peut assumer que la langue peut dépasser sa propre grammaire, sa propre syntaxe, sa propre orthographe et devenir une sorte d'énergie *engrammatos*, de pensée du corps qui prend la forme des lettres pour circuler dans une communauté. Ainsi la langue devient littéraire et fait partie de l'art. La langue conçue depuis cette perspective pourrait mettre en commun l'expérience individuel du corps. C'est la condition nécessaire pour qu'il y ait espace littéraire lors de l'évènement de lecture : un espace s'ouvre à l'intérieur du

---

[349] Rappelons que c'est l'apparition de l'écriture le seuil entre la Préhistoire et l'Histoire. L'écriture est finalement le moment axial de la discipline historique qui réalise la possibilité de travailler avec des sources primaires.

[350] Agamben, Giorgio, *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, Paris : Payot & Rivages, [1978,1989] 2002, p. 99-104.

corps et modifie le rapport de celui-ci à l'espace empirique. Si l'évènement de lecture a effectivement eu lieu, la lecture communique le corps et l'espace d'une manière inédite.

La notion d'enfance d'Agamben évoque ce phénomène. Agamben ne conçoit pas l'enfance comme une époque ou un moment chronologique, mais comme une expérience de l'être humain :

> Enfance et expérience semblent renvoyer circulairement l'un à l'autre, l'enfance étant l'origine du langage et le langage l'origine de l'enfance. Mais c'est peut-être dans ce cercle, précisément, qu'il nous faut chercher le lieu de l'expérience en tant qu'enfance de l'homme. Car l'expérience, l'enfance dont il s'agit ici, ne peut être simplement quelque chose qui précède chronologiquement le langage et qui cesse d'exister à un moment donné pour accéder à la parole ; il ne s'agit pas d'un paradis que nous quitterions définitivement un jour pour nous mettre à parler ; elle coexiste originellement avec le langage, ou plutôt elle se constitue dans le mouvement même du langage qui l'expulse pour produire à chaque fois l'homme comme sujet [351].

Il n'existe pas un avant du langage, comme pour le *logos* un avant les lettres n'est pas concevable : les *logos* est depuis toujours articulé. En revanche, il coexiste de manière parallèle au langage l'expérience toujours active et dynamique du devenir *logos* : l'émergence de l'évènement anthropogénique, chute et réarticulation permanente du pair *bios-zoé* sous une forme-de-vie scripturale. Le langage expulse de manière permanente cette enfance pour affirmer l'être humain en tant que sujet. Une vie qui n'est pas séparée de sa forme, comme Agamben définit la notion de forme-de-vie, est pour cette perspective une vie qui n'est peut pas être séparée de l'écriture en tant que geste poétique du corps. Cette forme-de-vie s'affirme dans l'écriture. Dans cette enfance toujours en activité l'écrivain puise pour écrire, car cette enfance est pré-scripturale. Elle est le reste de langue présente dans le corps non canalisée par le protocole de l'écriture scolaire. Une écriture non scolaire qui conteste l'orthographe, qui glisse sur le sens des mots et qui est consciente du corps, c'est-à-dire, de l'information transmise dans le message à travers la matérialité de la langue. Ainsi, l'écriture qui était le geste corporel exigé par l'institution scolaire devient un geste poétique qui cherche à faire expérience

---

[351] Agamben, Giorgio, *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, *Op. cit.*, p. 85.

avec cette enfance. L'enfance relève le corps, voilà pourquoi il n'y a pas de sexualité sans le territoire de la langue ni langue possible sans les profondeurs de la sexualité.

« *L'ineffable est, en réalité, enfance* », écrit Agamben[352]. Dans un texte littéraire, l'approchement de l'ineffable dans le niveau de l'histoire pourrait être une tentative d'approchement de l'enfance. Ce qu'on laisse à l'interprétation du lecteur ouvre un espace non articulé logiquement que dans le cas de Ronsino est surtout bâti par les scènes sexuelles. Mais au le niveau du récit c'est la position dans la langue et par conséquent son rapport à l'espace qui, depuis notre perspective, correspondent à une façon de se rapprocher de cette enfance.

L'enfance pour Agamben « est une *experimentum linguæ* de ce genre : en l'éprouvant, on ne cherche pas hors langage les limites du langage, en direction de son référent, on les cherche dans une expérience du langage comme tel, dans sa pure autoréférence »[353]. La référence empirique de Chivilcoy devient le point où la fiction rejoint l'expérience actuelle de Ronsino dans la langue avec l'expérience enfantine où il a forgé son accent qui aujourd'hui est une trace dans son corps. Dans cette poétique de l'accent Ronsino est un contemporain, pour le dire encore avec Agamben, car il place dans l'obscurité de son expérience présente de la langue, l'expérience enfantine à travers un travail sur le rythme, une des parties les plus matérielles de la langue. Parallèlement il dévie le sens qui relie le signifiant Chivilcoy au nom de Sarmiento et de la *civilización* avec une langue qui est un *árbol guacho*. Cette image donne lieu à un paradoxe : écrire le passé avec un langue sans passé, autrement dit, aller à la recherche de l'enfance proposée par Agamben et saisir le moment toujours présent où l'on passe de l'enfance à l'*hablancia*. Faire l'*experimentum linguæ.*

Nous avons proposé une fusion d'images pour penser la « figure Chivilcoy », la manière dont l'espace empirique était modifié et écrit par l'évènement de lecture. Nous proposons maintenant, du fait que le corps et l'espace sont imbriqués, une fusion de métaphores. Si la *lengua erosionada* est une métaphore spatiale qui

---

[352]Agamben, Giorgio, *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, *Op. cit.*, p. 90.
[353] *Ibid.*, p. 11.

permet de penser le rapport avec la langue et la *lengua cicatrizada* est une métaphore corporelle qui participe à la même pensée, le rapport espace-corps peut se représenter avec la métaphore *erosión-cicatrización* où l'érosion est perçue comme une blessure. La blessure de cette langue poétique est d'ordre spatial : la trace de l'espace dans le corps exposé par l'accent. Cette exposition blesse l'ego et la cicatrisation arrive seulement quand l'angoisse est saisie et devient création.

5.1.3 Sexualité

La blessure est exprimée dès les récits, Juan Rivera dit que les êtres humains sont des « animales reprimidos ». La cage linguistique dans laquelle nous tournons en rond est une sphère sémiotique et symbolique qui a tout de même la trace corporelle de la sonorité. Cette abstraction qui paraît être la langue dans le discours de Rivera se révèle pourtant assez matérielle. Cette cage qui sépare l'être humain de la nature en lui donnant une conscience, une dimension abstraite de son humanité, porte avec elle une trace corporelle. Mais Rivera évoque les mots, *las palabras*, pas la langue. Les mots seraient du côté de cet apprentissage scolaire et organisé. Les mots ont une orthographe. La langue, en revanche, évoque autant le système défini par Saussure que l'organe musculaire situé dans la cavité buccale. Certes, on est des locuteurs d'une langue en tant que système, pourtant on produit un accent avec les organes de la phonation[354].

Nous reprenons la citation de Ronsino : « Basta con decir *hola*, por ejemplo, para que una leve reacción, un gesto mínimo del otro me ubique, irremediablemente, en la trama o lengua argentina ». Il est au Chili quand il écrit cette réflexion. Le plus simple et courant des mots hispanophones, le premier mot qu'on apprend lors d'un cours d'espagnol, est un signe territorial à l'intérieur du monde hispanophone. Ronsino continue : « Somos posibles desde el reconocimiento de esas fronteras ». La langue inscrit sur le corps une frontière territoriale qui identifie ce corps à une culture déterminée. Cette conscience linguistique acquise à Buenos Aires dont nous avons tellement parlé à plusieurs

[354] Notre perspective ne comprend pas l'aspect neurolinguistique de la question, que nous laissons de côté. Nous considérons, comme tout au long de cette étude, l'accent et l'acte de proférer dans sa dimension matérielle.

reprises est le point où langage et enfance se retrouvent. L'*experimentum linguæ* est précisément la réarticulation incessante du pair langage-enfance. Un équivalent de *bios-zoé*. De même que la *zoé* est refoulée par la *bios* dans les propos d'Agamben, l'enfance est toujours refoulée par la force logique d'un langage qui se laisse écrire. Qu'en est-il de ce qui ne peut pas s'écrire ? Ou comment pourrait-on l'écrire ? Comment faire pour que l'expérience de l'écriture puise dans ce chantier ?

De même que Nano devient réel lors de son expérience sexuelle refoulée, l'être humain est *possible*, d'après Ronsino, dans la reconnaissance de ces frontières établies par l'accent. Cet *experimentum linguæ* a lieu dans l'accent où l'on découvre le corps. C'est le cas pour cet écrivain qui a essayé d'écrire avec la langue logique de la communauté ce qui reste dans le corps et échappe au *logos*. Ces frontières entrent en rapport avec la sexualité dans la citation de Ronsino : « No hay sexualidad, entonces, sin el territorio de la lengua ; no hay lengua posible sin las honduras de la sexualidad.». L'accès à la sexualité dépend de la reconnaissance du propre corps où les frontières sont inscrites, mais la sexualité est en mesure de participer à ce processus de reconnaissance. La sexualité est en effet liée à la prise de conscience du corps et est partie centrale d'une pensée du corps. La sexualité *humaine* peut exister dans un niveau d'organisation appartenant à l'ordre symbolique dont elle fait partie. Une classification s'effectue en fonction du type de rapport que la sexualité établit entre les individus en les sortant de l'enfance. L'enfant, qui plus est *infans*, est exclu de la sexualité acceptée par la culture. En tant qu'*infans* il n'est pas en conditions d'accepter ou de refuser un type de rapport organisé comme celui-ci. Cette impossibilité est partagée avec les animaux. Tant les enfants que les animaux sont exclus de l'organisation sexuelle de la vie humaine. Au cas où ils seront inclus, on entre dans la perversion et dans l'ineffable.

Ces limites entre inclusion et exclusion sont aussi les frontières évoquées par Ronsino dans la citation : celles qui mettent une limite à ce qui peut se passer pour que la vie de la culture puisse continuer dans le territoire de la culture, c'est-à-dire, dans le territoire de la langue.

Nous parcourons à nouveau notre corpus pour relever dans le plan des histoires les scènes explicitement sexuelles. Le tableau ci-dessous exhibe le bilan :

Texte	Scène
« Te vomitaré de mi boca »	Nano a son début sexuel dans la sacristie de l'église lors de la cérémonie de sa première communion avec la prostitué Gladiolo Santonuchi.
« Pie sucio »	Lors de l'explicit, Emilia et Martín ont un rapport sexuel dans leur chambre. Emporté par le souvenir de Federico Souza, Martín exerce sur Emilia une violence volontaire.
« Secuelas de un viaje sin partida »	Ben se masturbe sur la photo de Brusela, à côté de voies ferrées où se passe tout le récit.
La descomposición	Abelardo Kieffer et Silvia Ayala ont son premier rapport sexuel lors de sa première rencontre dans les hangars des trains.
La descomposición	Première rencontre sexuelle entre Bicho Souza et Josefna Argüello dans l'hôtel Alsina.
La descomposición	Rencontre sexuelle entre Abelardo Kieffer et Silvia Ayala chez eux.
La descomposición	Rapport probablement incestueux entre Silvia Ayala et Juan Kieffer dans la salle de bain de chez eux.
Glaxo	Rencontre entre Vardemann et la « señora Marta » dans le jardin de la maison des Vardemann.
Glaxo	Rencontres entre Miguelito et Negra Miranda dans un hôtel d'Once et dans les chambres du Munich à Chivilcoy.
Glaxo	Folcada et Negra Miranda dans leur maison à Chivilcoy.
Lumbre	Hélène et Federico dans l'appartement de San Telmo à Buenos Aires.
Lumbre	Emilia et Federico, lors d'une fête dans la salle de bain d'une maison des alentours de Chivilcoy.
Lumbre	L'autrichien et sa femme, récit appartenant au cahier de Pajarito Lernú.
Lumbre	L'amant des chiens, récit appartenant au cahier de Pajarito Lernú.

Dans notre premier chapitre nous associions de manière directe l'entrée dans la narration avec l'initiation sexuelle. Dans le cas de Nano ces deux débuts coïncident et la première scène du tableau a une valeur fondatrice dans le projet Ronsino. D'ailleurs le rapport entre la scène et l'espace où elle a eu lieu est d'un fort symbolisme, comme nous l'avons signalé auparavant. Ce geste inaugural sera suivi d'une série des scènes sexuelles énumérées dans ce tableau. Il y a une

variation tout au long de ces treize scènes entre les intervenants et les décors où elles se passent, mais en ce qui concerne la quantité il y a un équilibre entre les quatre premiers livres de Ronsino. Cet équilibre quantitatif se voit altéré dans l'ordre qualitatif. La plupart de scènes s'approchent plus ou moins de la narration de l'acte sexuel. L'approchement varie en fonction des métaphores utilisées pour parler des organes et de la pénétration.

Dans « Te vomitaré de mi boca » l'intertexte du poème de García Lorca sert de passage pour évoquer la sexualité de manière oblique. Dans « Pie sucio », sans être explicite, le discours de Martín est tout de même précis. Le mot « masturbation » apparaît sans détours dans le texte « Secuelas de un viaje sin partida ». Le nom de la classification de cet acte est directement évoqué. Dans les romans, le rapport entre Vardemann et la « señora Marta » est celui qui introduit un élément perturbateur dans le récit car il est non attendu et sa narration se prive d'euphémismes ou métaphores :

> Tu padre está durmiendo, me dice, mirándome a los ojos, mientras saca apenas la lengua para chupar el mate. La señora Marta tiene las uñas de las manos pintadas de rojo. No deja de mirarme, mientras chupa la bombilla. El mate rezonga. Me lo devuelve. Dice: Rico. Se levanta y pasa cerca de mí, cuando pasa cerca de mí le hundo la mano en la entrepierna. La señora Marta se detiene. No se da vuelta ni dice nada. Se detiene. La agarro de atrás y, como siempre, sin que le diga, la señora Marta se levanta el vestido, se baja la bombacha y, abriendo las piernas, se inclina, un poco, agarrándose del respaldo de un silla, hacia adelante. Primero le meto un dedo. La señora Marta larga un susurro, extraño. Entonces, después, despacio, con dificultad, la penetro. La señora Marta, mientras siente la dureza que le entra despacio, se agarra fuerte del respaldo de la silla. Se le empalidecen los nudillos de las manos, que tienen hoy, las uñas pintadas de rojo (*G*, p. 24).

Le contraste est fort surtout par rapport aux narrations d'Abelardo Kieffer et Silvia Ayala et de Bicho Souza et Josefina Argüello. Cette analyse pourrait s'étendre aux deux premières scènes de *Lumbre* avec Federico et Hélène et Federico et Emilia.

Parmi ces treize scènes il y en deux sur lesquelles nous nous arrêterons. Le probable inceste entre Silvia Ayala et Juan Kieffer et la scène de zoophilie que Pajarito inclut dans le cahier lu par Federico Souza. Dans les deux cas, la narration se rapproche du moment sexuel mais elle reste en suspens. Nous ne savons finalement pas si Silvia Ayala a commis un inceste avec son fils car l'ouverture de

la porte de la salle de bain la fait tomber et elle décède sur le champ sans qu'Abelardo puisse jamais connaître la vérité. Ce repoussement de la narration atteint son climax dans le cas de l'amant des chiens. Lors de cette narration que nous avons déjà analysée le narrateur laisse une phrase incomplète : « Bajarme los pantalones y hundírsela de a poco –ahí sí se estremece pero no ladra- hasta sentir que los huesitos » (*L*, p. 162). Les petits os des chiens se cassent par la pénétration mais le narrateur laisse le lecteur sans la précision de ce qu'il voulait dire. La syntaxe incomplète est la représentation la plus claire de l'ineffable.

Pourtant si nous faisons attention à la nomination, l'ineffable est mis en question. L'inceste dans *La descomposición* n'est pas seulement caché par l'interruption de la scène et l'impossibilité de parler de Juan Kieffer, qui est un *infans*, mais aussi par la manière dont Abelardo nomme Juan Kieffer et Silvia Ayala. Dans le deuxième chapitre de cette thèse nous avons signalé cette manière distanciée de mentionner les membres de sa famille par leurs prénom et nom. Le nom Kieffer met en évidence le rapport entre Abelardo et Juan même si ce n'est qu'à la fin que le narrateur précise le lien paternel. Revenons au rapport entre Vardemann et la « señora Marta » à la lumière de cette remarque : qui est la « señora Marta » ? Évoquée comme ça, elle paraîtrait être une employée de service de la maison. Pourtant la scène suivante interroge le lien entre la « señora Marta » et les Vardemann :

> Mi padre raya (sic) queso, sobre la mesa. La señora Marta, en la cocina, de espaldas, revuelve una olla que hierve. Habrá puesto los fideos ni bien escuchó el ruido de la cortina. Entro al baño. Orino […]. Nos sentamos a la mesa. La señora Marta le dice a mi padre, en un reto, que no coma más queso. La señora Marta sirve. Abro una botella de vino tinto. Mi padre estira el brazo. La señora Marta dice: No abuse (*G*, p. 20-21).

Les interdictions et les conseils de la « señora Marta » envers le père de Vardemann l'écartent du rôle d'employée, même si le traitement entre eux passe par le vouvoiement. On dirait que la « señora Marta » est véritablement Marta Vardemann. L'ineffable est finalement dit mais enveloppé d'autres noms pour pouvoir être exprimé : le crime de Vardemann est finalement le crime le plus classique de la littérature, l'inceste.

Dans la nomination réside la possibilité de commettre l'inceste et ceci fait également partie de cette poétique où le glissement du sens des mots est opératif. La « señora Marta » peut être une employée mais aussi la mère de Vardemann ou la compagne de son père. Dans cet éventail de possibilités se joue la narration explicite de l'inceste. Le lecteur ne peut être certain, mais s'il s'agit d'un inceste, il est explicitement narré. Vardemann commet l'inceste devant le lecteur, il le narre au présent et à la première personne derrière cette toile qui le fait apparaître comme autre chose : ce territoire de la langue qui, comme la lettre volée de Poe, met sur la table le crime que la littérature a toujours voulu raconter.

Ce crime fantasmatique est un crime d'enfance. La traversée de ce fantasme met fin à l'enfance et ouvre la porte du corps. Certes, il n'est pas certain qu'il y ait inceste, mais Vardemann est une ombre qui n'a pas pu sortir du village ni de sa maison familiale. De même, la zoophilie du cahier de Pajarito est clairement un récit fictif à l'intérieur du roman, jusqu'au moment où Abelardo et Federico se rendent à la morgue pour reconnaître le corps de Pajarito et il exhibe des blessures de morsures de chiens sur la jambe. Cette trace sur le corps pose la question sur le caractère fictif de ce que Federico a lu. Pajarito, est-il l'amant des chiens ? Est-il proche des animaux ? Nous avons insinué dans le chapitre 3 que l'acte de narrer sollicitait une sorte de fusion animale. Revenons à Agamben :

> Les animaux n'accèdent pas à la langue, ils sont toujours déjà en elle. L'homme au contraire, en tant qu'il a une enfance, scinde l'unité de cette langue et apparaît comme celui qui, pour parler, doit se constituer en sujet du langage et dire *je*.
>
> L'origine du langage est à situer nécessairement en un point où se brise la continuelle opposition entre diachronique et synchronique, entre histoire et structurel, et où se laisse saisir –comme Urfaktum ou archiévènement– l'unité-différence de l'invention et du don, de l'humain et du non-humain, de la parole et de l'enfance[355].

Les animaux ne passent pas des sons dépouvus de signification codifiée aux sons articulés. Ils restent toujours dans le même univers. L'humain profère des sons non articulés jusqu'à son entrée à l'ordre du langage articulé, à la deixis des

---

[355] Agamben, Giorgio, *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, *Op. cit.*, p. 91.

pronoms personnels qui complète le sens en fonction du corps qui les profère. Puis la gestualité de l'écriture et l'ordre orthographique.

La répétition incessante et rapide déconstruit le sens et rapproche le discours aux sons dépourvus d'une signification partagée. La répétition incessante vide le terme, rapproche le discours humain à l'aboiement, pour prendre l'image d'Agamben. Cette répétition dans la diégèse de Ronsino est menée par Folcada dans le dernier chapitre de *Glaxo* où il débride le style du texte avec une répétition paranoïaque du terme « coger ».

Entre cette répétition paranoïaque et l'impossibilité de nommer les autres en fonction des rapports familiaux (comme Juan Kieffer, comme Vicente Vardemann) se dessine un espace où narrer le crime. Cette impossibilité de dire le nom de la mère exige de la langue le silence de la page :

> Y digo que la cosa con los guiones anda difícil. Ahora no importan las tramas, los climas, más bien se fabrican mitologías personales, golpes de efecto, digo. Entonces, después de un silencio, pregunto: Qué se sabe. El Viejo, serio, apunta la pava en el mate. Y, cuando me lo estira, dice apretando los labios: Nada. A partir de ahí, como si nos pusiéramos de acuerdo, ninguno saca, abiertamente, el tema de Pajarito Lernú. Más bien, damos vueltas alrededor y ahí nos vamos midiendo. El Viejo me enseñó a no ser explícito. Es necesario construir los silencios. Esa es una buena forma de *decir*, dijo alguna vez (*L*, p. 14).

5.2 Les limites du corps de l'écrivain : style et conversation

La conversation était pour Ricardo Piglia « la forme initiale ». Lui-même proposait, dans une citation que nous avons convoquée auparavant, que pour narrer il faut mettre l'autre à l'endroit de la propre énonciation. Ceci suppose de mettre la conversation au cœur de sa formulation.

Lors d'un cours magistral à l'Université de Talca, Piglia « renonce » à la forme de la conférence pour entamer à sa place une conversation : « Quisiera hoy no ya dictar una clase magistral como se ha anunciado, sino más bien tener con ustedes una conversación »[356]. Et ce, dans l'esprit de chercher dans la conversation les vestiges des développements littéraires. Ce qui se passe dans la littérature a son

[356] Piglia, Ricardo, « Modos de narrar », *La forma inicial. Conversaciones en Princeton*, Buenos Aires : Eterna Cadencia, 2015, p. 43.

origine dans les conversations où les mouvements du sens commencent à prendre place. Piglia prend l'exemple de la poésie chilienne, car il se trouve à Talca, mais aussi pour la présence de l'expérience de la langue dans cette poésie :

> …la capacidad fantástica que tenemos de descifrar el sentido de lo que estamos percibiendo en las conversaciones, en los diálogos que son muy a menudo el centro mismo a partir del cual se desarrolla la literatura. En lo que circula en las conversaciones cotidianas a menudo se encuentran rasgos, rastros de lo que podemos considerar después la alta literatura, la alta poesía. Y si hablamos de poesía y estamos en Chile, no podemos menos que recordar la gran tradición de la poesía chilena […] Pero esos poetas [Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Nicanor Parra, Gonzalo Rojas, Vicente Huidobro] a su vez han escuchado muy bien lo que se decía en las plazas, en las calles, en las conversaciones cotidianas, y a partir de ahí la poesía chilena ha sabido encontrar su espacio y su pasión, esa manera tan propia de inventar la lengua a partir de la experiencia misma[357].

Cette perspective qui considère la présence de l'autre et de son discours dans le discours personnel est finalement le noyau central de la théorie de Bakhtine sur le langage. La parole dialogique implique la présence d'un autre chiffrée dans les mots.

Lors d'une conférence à l'Université Diego Portales de Santiago du Chili, dans le cadre de la Chaire en hommage de Roberto Bolaño, l'écrivain chilien Alejandro Zambra affirmait en 2016 que les écrivains écrivent pour appartenir. L'écriture est la clé pour faire partie d'un groupe, pour pouvoir parler avec les autres écrivains. On ne devient pas écrivain pour s'isoler mais pour produire ce lien avec les autres écrivains[358].

Dans cet esprit nous entamons le dernier commentaire de cette étude. Nous avons jusqu'à l'instant tissé les liens entre le projet de Ronsino et la tradition argentine. La notion de démarcation évoquée dans les chapitres de la première partie faisait allusion au geste poétique de séparation par rapport à la tradition. Ce geste est impliqué par l'emploi des images et des mots, des techniques et des articulations syntaxiques qui font partie des œuvres d'autres écrivains mais qui, après avoir traversé le corps de Ronsino, s'impreignent de sa pensée et s'intègrent

---

[357] *Ibid.,* 43-44.

[358] Conférence d'Alejandro Zambra lors de la Chaire en hommage de Roberto Bolaño, Université Diego Portales, Santiago du Chili, 31 mai 2016 [En ligne : https://www.youtube.com/watch?v=3CjLG9n6an8].

ainsi à une modulation personnelle. Ce geste pourrait se voir comme la charnière d'une suite de générations au sein du champ littéraire. L'expérience du corps dans la vie contemporaine et sa gestualité produiraient des inflexions dans ces images.

Pourtant le rapport de Ronsino avec ses contemporains n'a pas été traité par notre analyse. La figure de la conversation se révèle ainsi productive pour établir certains liens avec les membres de sa génération. Cette figure sert sur un plan réel et sur un plan métaphorique dans le sens où nous pouvons mettre les textes de ces écrivains en dialogue mais également nous savons que ces écrivains parlent entre eux. La conversation devient d'un côté une dynamique pour établir des rapports entre les textes mais également le lien qui met les contemporains en relation entre eux.

Nous avons choisi quatre ouvrages de la même période que notre corpus principal qui partageant avec lui certains points d'intérêt en fonction de notre analyse précédente. Ces quatre livres sont signés par quatre auteurs différents qui, de même que Ronsino, ont commencé à publier –à peu près– la totalité de leurs ouvrages après les années 2000-2001, une fois que le réseau des maisons d'édition dites indépendantes fonctionnait de manière plus ou moins fluide.

Il s'agit de : *El año del desierto* de Pedro Mairal (2005), *Plaza Irlanda* d'Eduardo Muslip (2005), *El viento que arrasa* de Selva Almada (2012) et *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin (2014)[359]. Bien évidemment notre choix ne comprend qu'une petite partie, qui ne prétend pas être représentative, de l'énorme corpus de publications que, depuis l'arrivée des maisons d'édition locales, ont été publiées en Argentine et en Amérique latine en général. Notre choix s'explique par la présence dans ces textes d'un travail avec l'espace et avec le rapport entre langue et corps qui nous semble pertinent de lire avec le projet de Ronsino. La question qui se pose à l'égard de ces ressemblances est de savoir si ces

[359] Mairal, Pedro, *El año del desierto*, Madrid : Salto de página, 2010, (nous signalerons les citations tirées de ce livre par les initiales *EAD* entre parenthèses après l'extrait et le numéro de page) ; Muslip, Eduardo, *Plaza Irlanda*, Buenos Aires : Club Cinco, 2016, (nous signalerons les citations tirées de ce livre par les initiales *PI* entre parenthèses après l'extrait et le numéro de page) ; Almada, Selva, *El viento que arrasa*, Buenos Aires : Mardulce, 2014 (nous signalerons les citations tirées de ce livre par les initiales *EVA* entre parenthèses après l'extrait et le numéro de page), Schewlin, Samanta, *Distancia de rescate*, Barcelona : Penguin Random House, 2014, (nous signalerons les citations tirées de ce livre par les initiales *DR* entre parenthèses après l'extrait et le numéro de page).

questions font partie des projets complètement personnels ou si c'est la conversation qui fait circuler ces problématiques dans le champ littéraire.

Dans cette interrogation demeure la question de la présence des noms propres dans les mots. Nous avons proposé que dans certains mots et figures reste crypté un nom propre, celui qui a forgé et introduit le mot ou la figure dans la langue littéraire. C'est le cas pour le mot *zona* et le nom de Saer depuis longtemps indissolublement liés. Mais ceci se réplique dans quelques mots clés de ce projet : le fleuve, l'arbre, l'ombre, les rives portent par-dessus une ligne de signifiants formée par les auteurs qui les ont largement employés. Cette image formée par deux lignes des signifiants appartient pa la définition de figure littéraire de Gérard Genette que nous avons déjà évoquée. Entre ces mots et ces noms propres se dessine l'espace littéraire d'une littérature que nous pouvons à ce point appeler *zonal*. Une littérature zonale car elle travaille des zones de la langue qui ne sont pas forcément et pas nécessairement associées à un territoire. Tellement est prégnant le travail de certains auteurs comme Borges et Saer, que leurs noms restent inscrits dans les mots. Employer ces mots donne inévitablement lieu à une conversation avec eux. Nous pouvons dire que dans la littérature argentine il y a une conversation autour de l'arbre ou de la vache. Ou du fleuve, de l'ombre, des rives, du rapport entre ombre et lumière. Pourtant, dans l'aire hispanophone, pourrions-nous circonscrire cette conversation aux frontières nationales ? Dès que nous parlons de l'arbre, il n'y a pas également une évocation à la figure de Nicanor Parra, pour nommer un écrivain majeur de la littérature hispanophone ?

Dans l'aire hispanophone les mots dépassent les frontières territoriales mais pas l'histoire. Les mots restent chargés de leur contexte historique d'énonciation. Le mot *cañaveral*, le mot *basural*, le mot *desaparecido*, n'expriment pas exactement les mêmes sens dans tout l'univers hispanophone. Voilà pourquoi les traductions incluent souvent des glossaires[360].

Mais ces sens glissent. Ils sont partagés par des contextes historiques proches. On pourrait dire que dans le Cône Sud certains évènements communs comme les

[360] Ce phénomène est présent dans toutes les langues. Nous citons le cas de l'aire hispanophone car il nous concerne directement mais également car l'espagnol est une langue, comme l'arabe, répandue sur une surface large et remplie des frontiers nationales.

dictatures ont produit une zone linguistique où les mots cherchent à véhiculer l'expérience historique. Le mot *desaparecido* est dans ce sens un élément clé de ce discours qui inclut l'Argentine, le Chili et l'Uruguay. Ce qui peut également cacher des différences. Cette tension demeure dans les mots et elle est au cœur de la réflexion de César Aira dans son article « Lo incomprensible » :

> Porque efectivamente podemos sentir la tentación de creer que es realmente la misma lengua, que cubanos y argentinos decimos lo mismo cuando pronunciamos las mismas palabras. Una jactancia perfectamente antihistórica sobre todo en tiempo de decadencia del sentimiento histórico, puede llevarnos a esta ilusión. Y ahí interviene la literatura, para reponer lo incomprensible en su lugar. Lo hace cada vez que empezamos a entender demasiado[361].

De cette tension fait partie un espace linguistique où les mots autour desquels gravitent certains projets littéraires construisent une littérature zonale. Notre travail a essayé de trouver dans le projet de Ronsino les éléments qui inscrivent ses livres dans ces zones.

La question reste sans réponse : est-ce que ces liens avec ces auteurs sont intertextuels ou l'intervention des auteurs sur les mots les a fait circuler dans la langue littéraire d'une telle manière que les nouveaux écrivains y arrivent sans savoir clairement d'où ils viennent ? Autrement dit : la notion d'intertextualité est toujours en vigueur où les littératures zonales forgent des mots dont la circulation dépasse l'intertextualité pour devenir « langue littéraire » tout court ?

Cette conversation avec la tradition a été, entre autres, l'objet de notre étude. Dans notre première partie nous avons proposé la « poétique de l'accent » comme catégorie issue de l'étude du style. Rappelons que cette poétique dérive de l'expérience dans la langue de Ronsino, la constatation de son accent provincial dans la capitale. C'est précisément au cours de la conversation que l'accent se forge par imitation. Si on apprend à parler par imitation, l'apprentissage de la langue a lieu dans une communauté déterminée qui transmettra son accent à celui qui vient l'intégrer à force de répéter. L'envie d'écrire cet accent est une manière de prendre place dans la conversation.

---

[361] Aira, César, « Lo incomprensible », revue *Paniko*, [En ligne: http://www.paniko.cl/2016/04/cesar-aira-lo-incomprensible/], non paginé. Consulté le 5 octobre 2018.

La répétition d'images et de figures vient s'inscrire dans ce sens : s'intégrer dans une conversation et choisir avec qui on veut parler suppose donc reprendre les sujets dont on parle et en dire quelque chose. La question poétique de *Lumbre* « ¿Cómo se hace, entonces, para narrar un árbol ? » est une entrée en conversation. La question pose le sujet et les interlocuteurs : Ronsino va parler avec ceux qui parlent de l'arbre. Mais cette question ne s'adresse pas à ces interlocuteurs mais au champ littéraire contemporain. La question donc interpelle les contemporains, ses camarades générationnels et cherche à établir avec eux –ou à continuer avec eux– la conversation.

Ce dernier volet vient ouvrir brièvement notre réflexion pour tisser des liens avec les écrivains qui peuvent parler avec Ronsino. Dans les livres que nous avons choisis certaines questions liées à l'espace et au corps apparaissent et nous tenterons ici d'interroger ces livres.

5.2.1 Le rapport entre langue, corps et terre : Ronsino, Almada et Schewlin

Selva Almada et Samanta Schweblin sont deux écrivaines argentines qui ont commencé à publier après les années 2000. *El viento que arrasa* a été publié pour la première fois chez Mardulce en 2014. Il narre l'histoire du Reverendo Pearson qui parcourt le littoral argentin avec sa fille Leni. Ils arrivent par hasard chez Gringo Brauer qui a un atelier de réparations des voitures car son véhicule tombe en panne dans la route. Là-bas ils rencontrent Brauer et son fils, Tapioca. Le roman se déroule par la narration de l'attente de la réparation de la voiture de Pearson et ça donne lieu aux histoires des quatre personnages. Pearson finira par amener avec lui Tapioca sous prétexte qu'il est une âme pure et qu'il a besoin d'être guidé.

Dans le roman de Schweblin, publié chez Random House en 2014, un dialogue sans références développe une histoire qui se passe dans la campagne de Buenos Aires. La région est contaminée par le glyphosate utilisé dans la culture. Quatre personnages, deux mères, Amanda et Carla, et leurs enfants, Nina et David, y sont exposés. David et Amanda, les deux voix qui parlent, reconstruisent une histoire où, pour sauver la vie des personnes victimes de cette contamination, leur

âme subit une transmigration dans un autre corps. David et Nina ont été transportés l'un dans l'autre.

Dans le plan de l'espace textuel, nous trouvons chez Almada l'emploi d'une typographie particulière dans les paragraphes qui correspondent aux sermons du Reverendo Pearson. Encore comme chez Ronsino la typographie vient mettre en avant un aspect diégétique du texte et devient un code que le lecteur peut rapidement interpréter. Cette typographie en italique reste associée donc à ce discours du Reverendo très proche du discours des pasteurs américains protestants :

> *Viene el político y les habla con palabras que suenan de lindo, parece que saliera música de su boca, nunca les han hablado con palabras así de bonitas, nunca les han hablado así de corrido, sin perder el aliento. Y ustedes se quedan mansitos después de haber oído un discurso tan florido, tan bien redactado, con tantas palabras sacadas del diccionario, con tanta corrección. Se van pensando que este sí es un buen hombre, que piensa por todos ustedes, que piensa lo mismo que ustedes, que los representa.*
>
> *Pero yo les digo: desconfíen de las palabras fuertes y de las palabras bonitas. Desconfíen de la palabra del patrón y del político. Desconfíen de quien se dice su padre o su amigo. Desconfíen de estos hombres que hablan por su boca y por sus propios intereses.*
>
> *Ustedes ya tienen un padre y ese padre es Dios* (*EVA*, p. 54).

Ce type de discours, la figure du pasteur, le mot « Reverendo », le mot « Predicador », certains noms propres comme Pearson, Brauer, Leni, Zack font entrer dans langue du discours romanesque des références culturelles saxonnes. Dans le niveau de la diégèse l'histoire personnelle du Reverendo Pearson –dont le père est étranger– explique certains détails mais en ce qui concerne le style ces éléments rapprochent le discours de ce roman aux traductions en espagnol des textes en anglais. Le rythme posé et la scène du baptême et celle de la guérison justifient cette interprétation :

> La mujer no puede dejar de llorar. A las lágrimas se suman mocos y babas. Abre los brazos, la carne le cuelga floja. La mujer grita y todos gritan con ella. El Reverendo se pone de pie y gira hacia el público. Tiene la cara roja y sudada y algo agarrado entre los dientes. Escupe un colgajo negro y viscoso que huele como el Demonio (*EVA*, p. 27-28).

En même temps les termes « chango », « Tapioca », « Paraná », « chamigo », « mate », « pelotudeces » et le « leísmo » rappellent la localisation géographique dans le Littoral argentin, zone que nous avons déjà identifiée avec le nom de Juan José Saer et de Juan L. Ortiz, comme d'ailleurs l'a fait la critique littéraire en général :

> Tapioca sonrió, el miedo seguía ahí como una comadreja adentro de su cueva, podía ver los ojitos brillosos. Pero también empezaba a sentir algo nuevo, una especie de fuego en las tripas que lo llenaba de valor. Sin embargo, todavía le preocupaba algo más.
>
> –¿Y los perros? ¿Les puedo llevar? (*EVA*, p. 62, nous soulignons)

Dans ce contexte l'apparition du mot « entenado » (*EVA*, p. 150, 160) renvoie encore une fois à la figure de Saer. La langue de ce roman est donc une langue où il y a des traces des lectures saxonnes et des traces très locales. On pourrait dire que l'attachement de la langue au territoire est traversé par la lecture des traductions mais également nous pourrions prendre ces éléments « étrangers » comme propres à une région où la présence des communautés « gringas » est large. Nous avons signalé la présence des noms propres comme Kieffer chez Ronsino, le rapport largement évoqué à la *zona* de Saer et aussi les éléments toponymiques où l'on peut lire la trace mapuche verbalisée par le directeur du musée historique de Chivilcoy dans un épisode de *Lumbre*. Cette hybridation a son côté sociologique où historique dans la mesure où elle pourrait représenter la composition démographique de la région mais elle a surtout un côté linguistique. La traduction a un poids important dans la composition de la langue littéraire dans l'aire hispano-américaine où pendant bien longtemps les traductions qui circulaient respectaient la variante péninsulaire de l'espagnol. Aira y réfléchit :

> Puede parecer una provocación más, pero creo que todos hemos tenido la misma experiencia, y algunos seguimos teniéndola. Al menos podemos reconocerla los que tuvimos la fortuna de ser niños antes de que existiera la nefasta literatura infantil, y las novelas de Dickens o Julio Verne venían en traducciones castizas llenas de palabras incomprensibles que eran otras tantas puertas abiertas a lo desconocido[362].

[362] Aira, César, « Lo incomprensible », *Op. cit.*

Les mots « Reverendo » ou « Predicador » portent la trace d'une campagne qui n'est pas argentine mais états-unienne, saxonne, et qui interpelle un univers littéraire, cinématographique et télévisé : les livres, les films et les séries télévisées où on trouvait des « Reverendos ». On pourrait penser que la langue est en quelque sorte coupée du territoire où se passe la diégèse mais en même temps elle est inscrite dans l'expériences corporelles de la lecture et du visionnage des films et des séries.

Encore une fois la typographie intervient dans la diégèse dans *Distancia de rescate*. La voix de David est écrite en italique alors que la narration d'Amanda en typographie romaine. La typographie a des valeurs très différents chez ces trois auteurs : analeptique pour Ronsino, liée à un genre discursif particulier –le sermon– pour Almada et en rapport avec un narrateur pour Schweblin.

La voix de David est étrange par rapport à sa présence physique, on ne sait pas où il se trouve. Sa voix semble venir d'ailleurs. Amanda souffre un processus déjà vécu par David car il la guide avec ses questions et c'est elle qui, par ses réponses, reconstruit les scènes. David a été transporté dans un autre corps, Amanda ne comprend pas ce qui se passe.

Cette migration met en place une désarticulation entre la voix et le corps. Les âmes circulent à travers les corps dans le but de demeurer au milieu des vivants et de ne pas mourir. Le déplacement que dans Ronsino se passait de Chivilcoy à Buenos Aires (tant dans sa biographie comme dans sa diégèse), dans le cas de Schweblin se passe entre les corps. Et le corps semblerait ne pas se déplacer, il reste attaché à la terre qui le rend malade. Si dans le plan de l'histoire ce texte semble appartenir au fantastique par la présence de cette transportation entre l'esprit et le corps, sur le plan du style la délocalisation des voix qui semblent parler depuis un point extraterritorial se correspond plutôt avec une transposition poétique de la communication *via* des appareils portables où les voix apparaissent enregistrées en temps réel dans l'espace virtuel depuis n'importe quel point. C'est-à-dire, détachées des corps et soutenues que par le support des machines. Le fil cassé dont on parle vers la fin du texte est celui qui réunit les choses qui sont nées ensembles et que la machine a séparées.

Cette coupure entre la voix, le corps et la terre est significative et dénonciatrice mais elle montre en tout cas l'indissoluble rapport qui existe entre ces trois termes : parce que la terre est contaminée, les corps sont en péril et les voix s'en détachent. Le dialogue entre David et Amanda met en question la notion de conversation que nous avons présentée auparavant. C'est David qui oblige Amanda à narrer et qui cherche à déterminer ce qui est important car il considère qu'Amanda ne le sait pas :

> *¿Qué tiene Nina?*
>
> No sé, David, ¡no sé! Hablo con Carla como una estúpida. Le pregunto cuánto vamos a tardar.
>
> *No, no.*
>
> No puedo hacer nada, David. ¿Así la pierdo? El hilo está tan tenso que o siento desde el estómago. ¿Qué está pasando?
>
> *Esto es lo más importante, esto es todo lo que necesitamos saber.*
>
> ¿Por qué?
>
> *¿Qué se siente ahora, exactamente ahora?*
>
> Yo también estoy empapada. Estoy mojada, sí, ahora lo siento.
>
> *No me refiero a eso.*
>
> ¿No importa que yo esté mojada?
>
> *Importa, pero no es eso lo que hay que entender. Amanda, este es el momento, no te distraigas. Buscamos el punto exacto porque queremos saber cómo empieza* (*DR*, p. 66).

Le temps et le lieu sont découpés. Amanda puise dans ses souvenirs, conduite par la voix de David qui semble adulte mais qui est en revanche enfantine.

Deux mères avec leurs enfants *transmigrés* chez Schweblin, deux pères qui se disputent un de leurs enfants chez Almada, une suite des générations chez Ronsino. Les liens familiaux entre les personnages parlent du lien avec la terre. La dispute entre le « Reverendo » et Gringo pour Tapioca et la transmigration entre David et Nina intègrent dans le niveau de la diégèse une fragmentation des liens que dans le projet de Ronsino se montrent unis à travers la suite générationnelle qui demande l'acte de narrer. Chez Ronsino la narration passe d'une génération à l'autre presque comme un mandat.

5.2.2 Le rapport entre temps et cartographie : Ronsino, Mairal et Muslip

Le rapport espace et temps a été un noyau de notre étude bien que la temporalité et la spatialité aient été traitées séparément. Dans ce carrefour travaillent les livres que nous proposons maintenant.

El año del desierto est un roman qui a su occuper une place centrale cette dernière décennie dans le panorama de la *narrativa* argentine depuis sa première publication en 2005. Dans ce texte, Mairal démonte l'historiographie argentine et surtout ses icônes littéraires dans une histoire qui commence dès nos jours et fini lors de la fondation de Buenos Aires par Juan de Garay. Mairal prend le calendrier, un élément articulateur du projet de Ronsino, mais au lieu d'effectuer les interventions « déchronologisantes » que nous avons déjà commentées, il raconte en marche arrière à travers le personnage narrateur de María Valdés Neylán, une jeune qui jouera plusieurs rôles classiques que les femmes ont occupé dans l'histoire argentine. Menacée par l'intempérie qui arrive depuis la « Provincia », Buenos Aires revit son histoire vers sa fondation et le personnage de María –nom significatif pour la littérature argentine comme nous avons signalé auparavant– quitte la ville pour, comme Martín Fierro, « refalarse pa' los toldos ».

Eduardo Muslip a publié *Plaza Irlanda* pour la première fois en 2005. Le livre a été réédité par Club Cinco en 2016. Dans ce texte le narrateur vient de perdre son couple, Helena, lors d'un terrible accident où un bus l'a écrasée. Le narrateur qui est en train de démonter la maison où ils habitaient ensemble parcourt leur histoire qui se croise avec son intérêt pour les cartes, en l'occurrence celle de Buenos Aires. Il se demande permanemment pourquoi Helena était à la « Plaza Irlanda » si cet endroit ne faisait partie d'aucune de ses routines.

Dans le cas de Mairal le parcours par l'espace déclenche une temporalité accélérée qui lui permet de condenser l'histoire de la ville de Buenos Aires et de sa campagne dans une période courte et représentative. Le temps se passe plus vite et les personnages s'en rendent compte :

> La huerta se abonaba con grandes caradas de bosta traída de los corrales y se tapaba de noche con arpilleras para protegerla de la helada. Las semillas de lechuga, sembradas antes del anochecer, daban hojitas mínimas al día siguiente y al mediodía eran una planta de cinco cintímetros y a la tarde ya casi se podían arrancar. Crecían zanahorias, batatas, papas y cebollas ocultas

> dentro de los surcos. Y unas plantas de zapallo que estiraban las hojas y daban una gran calabaza mofletuda que, si no se cortaba el día exacto, amanecía podrida, llena de agua. Daba un poco de miedo la huerta (*EAD*, p. 215-216).

La notion de temps se désarticule tout au long du roman jusqu'à la fin où le mois de décembre arrive et María se dit que cela ne signifie plus rien depuis qu'elle s'est intégrée à la vie indigène.

Le parcours par la géographie que le roman entame est un parcours littéraire. La narratrice retrouve au fur et à mesure qu'elle parcourt la campagne des références au canon littéraire, à l'art et à l'historiagraphie argentins :

> Se me acercó un nene rubio cautivo, de grandes ojos celestes. Le pregunté si estaba con su mamá. No me contestaba ; él sólo quería saber dónde estaba su barco. Yo no sabía si me hablaba de un barco del puerto o de un barquito par jugar en los charcos. No supe qué decirle (*EAD*, p. 259).

Cet enfant captif rappelle évidemment le « gringuito cautivo » du *Martín Fierro* :

> Había un gringuito cautivo
> que siempre hablaba del barco
> y lo augaron en un charco
> por causante de la peste.
> Tenía los ojos celestes
> como potrillito zarco[363].

María est prise par les indigènes lors d'un *malón* et la narration du retour aux « tolderías » semble une ecphrasis du célèbre tableau d'Ángel Della Valle, *La vuelta del malón* (1892), qui demeure actuellement au Musée des Beaux Arts de Buenos Aires. Nous citons le texte et par la suite nous montrons une photographie de ce tableau. Dans le texte de Mairal, la scène du *malón* débute comme une reprise du tableau et puis elle intégre des appareils technologiques détruits dans la diégèse par le gouvernement de Celestes[364] qui justifient une sorte de retour au quotidien du XIXe siècle et impregnent la scène d'un halo kitsch :

---

[363] Hernández, José, *El gaucho Martín Fierro. La vuelta de Martín Fierro*, *Op. cit.* p. 135.
[364] L'inversion de la chronologie est également une inversion chromatique, Celestes est une métaphore de Juan Manuel de Rosas.

> Sonaba el agua rompiéndose. El galope sobre los charcos. Era un movimiento lleno de sacudidas y tirones. Íbamos dentro de un río de cabezas de caballos, cabezas macizas de ojos empantanados, cabezas con cuernos de vacas enceguecidas, jinetes con lanzas, pelilargos, desnudos, revoleando incensarios de plata, escapularios, enarbolando cirios pascuales, pendones, cruces, cálices, abrazando barriles, bidones, uno llevaba un santo vestido, me pareció que otro llevaba una virgen pero era una chica vestida de novia, embarrada, otro llevaba la gran torta de casamiento, varios llevaban cabezas humanas, artefactos que se habían salvado de la destrucción de Celestes, televisores rotos, baldes de plástico, bolsas de comida…Yo era una cosa más que se estaban llevando; […] (*EAD*, p. 243)

Dans le cas de *Plaza Irlanda* le temps semble arrêté après le décès de Helena, fixé dans ce point qui est également un point sur la carte : Qu'est-ce qu'elle faisait à la « Plaza Irlanda » ? L'énigme ne sera jamais déchiffrée et le soupçon restera mais tout de même le narrateur déconstruit l'histoire. Cette fois-ci avec des aller-retours entre le présent et le passé.

Mairal démonte le temps et Muslip démonte l'espace mais, comme la notion de chronotope de Bakhtine l'a déjà prouvé, temps et espace sont indissolubles. Le

narrateur a un intérêt particulier pour les cartes et cet intérêt met en évidence le rapport entre l'espace et le temps. L'observation de la carte lui fait perdre la notion du temps :

> Siempre me gustaron los mapas. Los últimos años me habían interesado un poco menos, pero cuando era chico me detenía por horas para mirarlos. Tal vez no fuera por horas sino minutos, pero lo cierto es que me abstraía en la lectura de los mapas de tal manera que perdía la noción del tiempo (*PI*, p. 16).

Cette perte est paradoxale car la carte est une représentation historisée de l'espace. La conception de l'espace et la technologie déterminent le type de représentation cartographique. Cette représentation est aussi temporelle, elle change au fil du temps. L'étude des cartes anciennes comme discipline à l'intérieur de l'histoire en fait la preuve. Et la carte dans ce roman entre dans la vie du narrateur par les dictionnaires. Le rapport que ce narrateur a aux cartes rappelle celui que nous avons construit pour étudier les photographies de *Lumbre*. Sauf que dans *Lumbre* ce rapport venait de notre lecture et de notre interprétation. Ce rapport pour Ronsino est devenu poétique et pour Muslip fait partie de la diégèse de manière directe, le narrateur l'explique immédiatement ensuite de la citation précédente :

> Así, me demoraba en la cuenca africana del río Níger, y fabulaba con el paisaje de las ciudades que ese río bañaba: Tombuctú, Uagadugú… En un atlas francés figuraban como Tombouctou y Ouagadougou, y resolví que cuando fuera necesario las escribiría de esa manera, pero después volví a pensar que era más lógico respetar la grafía española, más allá de que en realidad creo que nunca tuve la oportunidad de comunicarle algo a alguien sobre esas ciudades. Ese atlas francés era maravilloso, pero entró tarde en mi vida, a los doce o trece años; mucho antes había aparecido un diccionario enciclopédico de mis padres, un Petit Larousse de fines de los '40. Los mapas del Larousse eran muy pequeños, en blanco y negro, y con mucha información abigarrada en una tipografía que también era muy pequeña, claro. Para mi percepción infantil las diferentes líneas –las que separaban las provincias de los departamentos, o las de fronteras de Estados, o incluso las que delimitaban tierra y mar– eran apenas discernibles, y entonces decidía remarcar algunas de ellas, sobre todo las que dividían países. Pero me confundía y empezaba marcando bien la línea de frontera y después me desviaba hacia la que representaba un río (*PI*, p. 16-17).

Dans cette citation nous trouvons la fascination pour ces cartes qui circulaient dans les maisons avant l'arrivée d'Internet, car les vieux dictionnaires qui appartenaient aux années de scolarisation des générations précédentes –les livres des parents– demeuraient dans les bibliothèques. Le narrateur y obtient une

représentation cartographique de l'espace qui transmet un halo d'ancienneté car elle correspond aux impressions des années 1940. Les premières cartes auxquelles il a accès sont anciennes par rapport aux possibilités d'impression de son moment présent. La représentation cartographique est donc bâtie par toutes ces impressions dans le double sens du terme : d'un côté, ce qui est imprimé et, de l'autre, les impressions produites chez les lecteurs. Dans le cas de ce narrateur, il faut ajouter ses propres interventions car il dessine sur les cartes, les altère, il confond les frontières et les fleuves et le résultat est une carte propre qui n'est pas la représentation de l'espace mais la représentation d'un plaisir enfantin d'intervention sur les signes, en l'occurrence la carte.

Les cartes de la ville de Buenos Aires du célèbre « Guía T », un guide des transports urbains, remplacent ces cartes des dictionnaires. Sur la carte de ce guide le narrateur cherche la « Plaza Irlanda », un point inconnu pour lui autour duquel s'organise le roman. Comme si ce point attirait sur lui l'histoire et prenait la place du corps de Helena. La *plaza* à la place du corps. Helena meurt et tous les objets de la maison perdent le fil qui les unissait. Le narrateur se sent perdu et commence à démonter l'appartement qu'ils partageaient :

> Los objetos del cuarto son los de siempre pero ajenos, yo soy allí un intruso. Como un hombre perdido en una ciudad extraña, a quien le resultaría difícil pensar que esos edificios y esas calles también fueron hechos para él. Me vienen las imágenes de un gato que había visto destrozado en la calle, a la noche, cerca de aquí. Me viene la imagen de Helena. Me pongo de pie, tratando de disipar la zona de aire corrompido que siento alrededor de mí. Los objetos de la casa se ven todavía más hostiles, casi me da miedo caminar por el cuarto (*PI*, p. 89).

Les objets de la maison semblent avoir perdu le lien qui les gardait ensemble dans un tout significatif : la disparition du corps de Helena détache le fil qui rassemblait les objets sous une forme-de-vie commune qui maintenant est devenue étrange pour le narrateur.

Cet étrangement par rapport à l'espace est associé à la perte de Helena dans le cas de Muslip et au déplacement dans le cas de Federico Souza qui, comme l'on a commenté auparavant, se sent un étranger là-même où les coins portent le nom de sa propre famille.

La perte et le déménagement inscrivent dans les corps de ces narrateurs une expérience qui va modifier leur rapport aux choses et à l'espace. Si pour le narrateur de Muslip le fait de regarder la carte devient apparemment la seule manière de retrouver les repères là où tout semble déconnecté, pour le narrateur de Ronsino il faut remettre le corps en scène pour déclarer à travers un documentaire et à plusieurs reprises que : « Cada pedazo de pared de esta ciudad lleva, como una piel, las huellas de mi historia » (*L*, p. 16).

5.2.3 La zone : Ronsino, Mairal, Muslip, Almada et Schweblin

Nous arrivons au dernier point du parallèle fait entre ces cinq écrivains contemporains. Leurs textes prennent tous une même région comme décor et espace de réflexion. Si dans le cas de Ronsino c'est l'espace qui sépare Chivilcoy de Buenos Aires qui devient décor de sa fiction, dans le cas d'Almada c'est le Littoral argentin qui est parcourue par son roman. Encore une fois la *zona* de Saer est un espace propice à la création littéraire. Deux lignes qui partent de Buenos Aires, se dessinent : une entre la capitale et la *zona* et l'autre entre la capitale et Chivilcoy. Un triangle.

À l'intérieur de cette figure triangulaire dessinée par la fiction et par les noms propres des auteurs se tisse la conversation que nous évoquions auparavant. Aux figures et images déjà commentées on peut ajouter la carte et le calendrier qui interviennent dans la structuration des projets des cinq écrivains.

Pourtant la question qui nous intéresse a déjà été formulée par Tabarovsky : ce n'est pas la thématique qui rend un roman politique mais la réflexion autour de la construction de la phrase. Il affirme que c'est le lieu marginal occupé par la littérature argentine qui lui permet de poser la question pour l'état politique de la phrase. Si la religion et la dégradation écologique sont présentes dans les romans d'Almada et de Schweblin, ce n'est pas à travers ces thématiques qu'elles interrogent la langue.

La friction entre cette langue « traduite » et la langue locale chez Almada, et la délocalisation des voix narratives chez Schweblin sont bien plus fortes que l'effet provoqué par la présence d'une religion étouffante et d'un produit polluant. Ces

deux remarques ne sont pas déconnectées car une langue traduite est en quelque sorte un signe de délocalisation.

C'est ce qui renouvelle la question pour la phrase, qui est finalement l'unité minimale de la narration comme le vers est l'unité minimale de la poésie. Si Tabarovsky dit vrai, dans ce triangle que nous avons dessiné avec ces auteurs on trouve un questionnement de la phrase. En tout cas la question serait : Existe-il un rapport entre cette zone et le questionnement de la phrase ? Un rapport qui justifierait la dénomination de « littérature zonale ». Les premières phrases des livres cités peuvent peut-être dire quelque chose :

> Nunca supe qué hacía ella en Plaza Irlanda. Me avisaron del accidente por teléfono ; había ocurrido en Donato Álvarez entre Neuquén y Franklin (*PI*, p. 13).
>
> Divido el pelo en cuatro mechones, cruzo los dos centrales y los aparto al medio en dos pares. Entonces empiezo la trenza (*EAD*, p. 7).
>
> El viento, húmedo, rastrero, viene del fondo: de lo que se conoce como lago muerto. Un pozo grande de aguas estancadas (*D*, p. 13).
>
> Un día dejan de pasar los trenes. Después llega una cuadrilla (*G*, p. 11).
>
> El mecánico tosió y escupió un poco de flema.
> –Tengo los pulmones podridos– dijo pasándose las manos por la boca y volviendo a inclinarse bajo el capot abierto (*EVA*, p. 9).
>
> Me entero por el Viejo. Llama temprano a Buenos Aires y me dice, con una voz cansada, que se murió Pajarito Lernú (*L*, p. 13).
>
> *Son como gusanos*
> ¿Qué tipo de gusanos? (*DR*, p. 11).

Dans l'ensemble nous trouvons la présence de paires d'éléments dans les catégories temps, personne de la narration et espace-corps : passé et présent, première et troisième personnes, et lieu et corps. Ces éléments communs mettent en avant l'existence des préoccupations qui dépassent les projets personnels et qui acquièrent une forme morphologique. Mais, de toutes manières, ces éléments n'ont rien de nouveau. En revanche, dans cet ensemble de phrases d'*incipits*, présentées dans l'ordre chronologique de publication, nous pouvons porter notre attention sur le rythme.

La présence des indications dialogiques dans les cas d'Almada et de Schweblin accélère légèrement la vitesse du texte, alors que pour les autres phrases, la monotonie narrative imprime un rythme moins précipité.

Dans les deux premières, la narration autodiégétique attire l'attention sur les actions qui pour les deux *incipits* présentent un rythme ternaire. Il semblerait que nous avons décrit d'abord les autres auteurs pour terminer avec Ronsino. Ce n'est pas notre intention, et comme nous l'avons déjà signalé, il faudrait élargir le *corpus* des contemporains pour tirer des conclusions plus générales. Pourtant, dans les phrases de Ronsino il y a une quiétude qui n'est pas associée à la personne de la narration puisque les exemples sont variés. On pourrait encore dire que Ronsino est le plus *saeriano*, ce qui à ce point de notre thèse n'est pas une découverte. Mais à partir de cette idée déjà travaillée dans la première partie, nous pouvons avancer dans la comparaison.

Si dans la phrase de Ronsino la présence de Saer est effectivement incontournable, c'est parce qu'il a laissé entrer dans sa syntaxe celle de Saer. Cette perméabilité syntaxique est une manière de mettre l'autre dans son énonciation, de passer métaphoriquement d'un corps à l'autre, dans le sens que Bicho Souza accorde au corps au moment de mélanger le corps et l'œuvre de Pajarito. Cette fusion, qui est associée à la mort chez Ronsino, garantit la vie dans le cas de Schweblin où la transmigration sauve les enfants. Car pour ne pas mourir il faut passer d'un corps à l'autre. Dans le cas d'Almada, l'apparence de langue traduite dans certaines zones de son texte peut également s'interpréter comme l'entrée d'une syntaxe étrange dans sa syntaxe. Cette perméabilité au niveau de la syntaxe, donc, pourrait être associée à l'espace.

Le triangle délimité par ces auteurs, est-il une zone perméable où la syntaxe acquiert des particularités propres ? Si c'est le cas, on pourrait parler d'une littérature zonale avec une syntaxe qui pose la question politique sur la phrase, comme haranguait Damián Tabarovsky. Une littérature qui, depuis une place décentrée sur la carte, peut questionner le rapport entre syntaxe et langue, entre syntaxe et littérature et, en définitive, entre langue et littérature parce que finalement une poétique de l'accent ne fait que poser une question sur la perméabilité du corps et de la langue.

5.3 Conclusions du cinquième chapitre

Ce chapitre a repris les formulations du discours de Ronsino pour essayer de lancer quelques pistes de réflexion autour de la notion du corps. L'enfance et la conversation, en tant que figures opposées, ont marqué les points d'articulation de ces pistes. Si l'enfance est proposée ici comme une expérience avec le langage et la langue, comme l'expérience incessante du « devenir *logos* » ; la conversation trace les limites d'un espace littéraire d'appartenance qui dessine un triangle.

Buenos Aires, Chivilcoy et le Littoral argentin dessinent un espace littéraire ouvert par la lecture et maintenu par la conversation, où le déplacement et l'accent sous-tendent l'écriture. La poétique de l'accent de Ronsino naît dans les tensions linguistiques issues des modulations orales étendues tout au long de cette surface triangulaire et réelle.

La poétique de l'accent est susceptible d'être abordée par la biopoétique dans la mesure où elle comprend la dimension artistique de la vie. Toute vie peut s'articuler sous une forme-de-vie esthétique en fonction du code à travers lequel les individus transforment leur « saisissement créateur » en matériau transmissible. Dans ce cas, la conversation est en elle-même un saisissement créateur transposé par l'écriture en forme-de-vie, un espace où l'on peut entrer dans la syntaxe de l'autre et mettre l'autre dans sa phrase. Ce mouvement articule la langue littéraire d'une littérature zonale qui conteste la notion de littérature nationale et sa transmission scolaire.

L'écriture est conçue ici comme une forme-de-vie dont le pair en tension pour le cas de Ronsino est érosion-cicatrisation, une déclination de *bios-zoé* et d'enfance-langage. Dans ce sens, la cicatrisation de la langue serait inlassablement en train de refouler l'érosion qui est un processus de blessure à travers lequel on accepte d'être des animaux réprimés. La figure érosio-cicatrisation sert à représenter le processus qui traverse cet écrivain avec sa langue depuis notre perspective d'analyse. Ses catégories construisent cette figure fusionnée qui relie notre cadre théorique avec son discours. La langue « érodée » ne fait que mettre en évidence l'arbitraire de la normalisation linguistique et par-là sa force répressive. La cicatrisation libère l'individu d'une sorte de dette avec l'accent natal et fait du corps le seul lieu.

CONCLUSIONS DE LA DEUXIEME PARTIE

Cette deuxième partie a été consacrée à l'analyse du corpus à travers les catégories d'espace et de corps. Cette perspective est le résultat d'un triple croisement : tout d'abord, la présence des métaphores spatiales et corporelles dans le discours d'Hernán Ronsino sur son travail d'écrivain. Ensuite, l'importance évoquée du rapport entre l'occupation de l'espace et la littérature du Río de la Plata, historiquement liées. Finalement la tournée corporelle qu'à partir la perspective animaliste s'est répandue dans les sciences humaines.

Nous avons considéré que le rapport entre l'espace et le corps s'articulait en trois niveaux : le déplacement, l'accent et une écriture qui demandait de la quiétude. Ces trois formes existent dans la réalité de cet écrivain et constituent les expériences qui ont déterminé son rapport à la langue. Tout de même elles sont intégrées à la diégèse : le déplacement et l'écriture existent dans le niveau des histoires de Ronsino. L'accent en tant que poétique occupe la page, l'espace matériel du texte, et fonctionne comme une interface qui met en évidence pour le lecteur des décisions prises par l'écrivain et qui concernent la narration et les narrateurs.

L'étude de la spatialité a révélé l'aspect signifiant de la matérialité de la littérature dans le projet de Ronsino. Le blanc, les couleurs, les images, la typographie, l'orthographe rajoutent du sens à la diégèse et font partie ainsi de la grammaire du style. Les images photographiques, icônes des images poétiques comme l'arbre et le fleuve, renvoient à la représentation de l'espace réel. L'espace textuelle reproduit dans la matérialité du livre des éléments venant de la matérialité du monde. Ce dispositif prend une forme cartographique dans la mesure où les cartes sont aussi des signes.

Les sens glissant de certains termes que nous avions détectés dans *Lumbre* est aussi présent dans les photos qui peuvent se lire comme des images d'un arbre, de la terre traversée par des fleuves, des cartes anciennes, des veines. Les sens glissant des signes dans le projet de Ronsino pourrait atteindre aussi sur les noms propres. Ainsi les noms associés à l'image de l'arbre glissent au rythme d'une conversation qui se deploie dans le temps.

La cartographie met en lien l'expérience de la langue avec l'expérience de l'espace et signale les points où la fiction doit être placée. Cette cartographie élargie avec quelques auteurs contemporains correspond à l'espace où se forge cet accent poétisé. Elle correspond aussi à l'espace réel de la campagne *pampeana* pris et repris par la littérature nationale de manière obsédée.

Le déplacement du corps à travers cet espace articule le pair enfance et conversation dans un cadre où la biopoétique tente de penser cette expérience comme le noyau d'une forme-de-vie scripturale qui se détache de l'espace pour faire du corps son lieu.

L'emphase mis sur l'espace dans le chapitre 4 se reoriente ver le corps dans le chapitre 5. Étant l'accent oral une trace du lieu sur le corps, il détermine une reconnaissance de la corporalité que nous avons abordé par le moyen d'une réflexion sur la sexualité qui pourrait être elle aussi une métaphore corporelle du rapport entre langue, syntaxe et accent. La perméabilité de la syntaxe évoquée avant est le corrélat de la perméabilité phonétique de l'accent. L'accent est finalement la trace la plus individuelle du rapport avec les autres : l'accent exhibe avec qui nous parlons, avec qui nous entamons la conversation.

Ce repli sur le corps connecte l'écriture avec les espaces littéraires intimes de cet écrivain, ouverts par la lecture et gardés par la conversation. Dans ces espaces littéraires qui sont l'objet de son projet, l'écrivain Ronsino mantient l'attention sur le geste du « devenir logos », une tension entre *bios-zoé* et entre enfance-langage qui pour lui prend la forme de l'érosion-cicatrisation.

CONCLUSION GENERALE

COMME UN POISSON DANS LA GLACE

Cuánto tiempo puede sobrevivir
el pez en el hielo.

Ricardo Piglia, « Un pez en el hielo »[365].

Le fait d'étudier un projet littéraire en herbe nous met face à un matériel qui continue de croître parallèlement au travail de recherche. Depuis le départ, cette étude s'est proposée comme un travail sur le rapport entre les textes écrits d'un écrivain et sa parole. Dans cet esprit, nous avons choisi le projet d'Hernán Ronsino, un écrivain qui a prouvé, depuis la publication de *Glaxo*, avoir une idée claire de son projet littéraire. Dans ce cadre, les entretiens ne fonctionnent pas comme un complément mais nourrissent le cadre théorique.

Nous avons trouvé dans ces échanges les images avec lesquelles articuler la théorie. Ces images raccordent le discours de Ronsino et ses textes littéraires, avec le cadre de notre travail, la théorie et le *corpus* secondaire que nous convoquons. Ainsi, ces images deviennent une famille métaphorique à travers laquelle penser le rapport entre langue et littérature à un moment où les changements permettaient une émergence particulièrement rapide de nouveaux acteurs du champ littéraire. Notre objectif était de traverser le discours de l'écrivain avec un cadre théorique et littéraire afin de faire des représentations de son rapport à la langue des catégories d'analyse.

Cette articulation a produit les trois piliers de notre argumentation : le style, l'espace et le corps. La recherche a coïncidé avec l'écriture et la publication de *Lumbre*, de *Notas de campo,* publié en 2017, et de *Cameron,* publié en juillet 2018. Nous développons à présent un bilan des conclusions issues de notre travail.

---

[365] Piglia, Ricardo, « Un pez en el hielo », *Op. cit.* p. 181.

Le style

Défini comme un écart par rapport à la norme, comme un choix parmi les options disponibles dans la langue, comme la « suma de las incertidumbres » d'un homme, comme un exercice de différenciation lors de l'invention des formes littéraires, le style est l'espace qui se prête le mieux à la description des opérations réalisées par l'écrivain sur le matériau linguistique.

Comme nous l'avons vu dans la première partie, le recueil de contes est un genre d'initiation très associé aux ateliers d'écriture et aux prix littéraires locaux dans le champ littéraire argentin des années 2000. À la lumière de notre étude, ces ateliers constituent une forme de conversation où les assistants peuvent « écouter le texte ». Traversé par la notion d'« ur », ce premier recueil a été lu comme l'espace d'initiation d'un projet où les principes déployés ensuite par les romans ont été posés.

Le conte est ainsi un endroit où semer les grains des désirs littéraires. Nous avons déjà démontré que le projet inclut un lieu, un ensemble de personnages et une certaine préoccupation concernant la langue et la condition linguistique des êtres humains. Mais la proximité entre le conte « Te vomitaré de mi boca » et le roman *Lumbre* nous invite à penser qu'en réalité le conte était une première tentative d'écriture de ce roman. Dans le cadre des ateliers, la forme du conte persiste dans le traitement des matériaux. Au début des années 2000, cette forme semblait occuper toutes les possibilités narratives de Ronsino. Le conte devenait ainsi une forme-de-vie littéraire où la temporalité était ciblée. Cette forme propose un « ur-espace » pour établir des potentialités pour le projet.

Les possibilités les plus évidentes travaillées par Ronsino se réalisent à travers la phrase et concernent la temporalité. Dans les contes, la structure de la phrase et le mouvement des éléments d'une phrase à l'autre mettent en place une dynamique du retour qui réintègre le passé dans la formulation du présent. En ce sens, la notion d'« ur » vient rappeler que dans le présent des romans se trouve un passé originaire qui a la forme du conte. Ce genre est l'évocation d'une tradition latino-américaine de la narration.

Lukács disait que les êtres humains ont inventé l'acte de donner forme ; ce serait le geste humain. L'orientation vers le roman pose donc une question sur le changement de forme littéraire. Écrire un roman suppose un processus plus long et l'acceptation d'un engagement envers un texte bien plus durable que l'engagement exigé par le conte. Il semblerait ici que nous tombions dans le piège de la longueur en disant qu'un texte plus long serait plus complexe ou difficile à écrire. Un conte court peut prendre le même temps de formulation qu'un long roman. Pourtant, si l'on en croit Roberto Bolaño dans *2666* :

> Qué triste paradoja, pensó Amalfitano, ya ni los farmacéuticos ilustrados se atreven con las grandes obras, imperfectas, torrenciales, las que abren camino en lo desconocido. Escogen los ejercicios perfectos de los grandes maestros. O lo que es lo mismo: quieren ver a los grandes maestros en sesiones de esgrima de entrenamiento, pero no quieren saber nada de los combates de verdad, en donde los grandes maestros luchan contra aquello, ese aquello que nos atemoriza a todos, ese aquello que acoquina y encacha, y hay sangre y heridas mortales y fetidez [366].

Le grand roman serait une bataille où l'écrivain travaille avec une temporalité torrentueuse, comme les souvenirs torrentueux dont parle Barthes dans *La Préparation du roman*. Le temps de formulation peut être le même mais le temps corporel d'écriture d'un long roman est supérieur. L'écriture d'un roman implique donc un engagement temporel et corporel dans la vie de l'écrivain. Pouvoir écrire un roman est un effort du corps qui doit être accompagné par la forme-de-vie qui va avec.

Dans le cas de Ronsino, la possibilité de changer de forme s'est faite à travers des images fantasmatiques des livres. Dans le chapitre 2, nous avons proposé de penser *El limonero real* de Juan José Saer et *Operación masacre* de Rodolfo Walsh comme deux « livres fantasmatiques » qui se dressent à l'intérieur des romans *La descomposición* et *Glaxo*. La figure de la répétition déjà travaillée dans l'univers des contes prend un élan plus large et des nuances plus profondes liées non seulement à la résolution de l'intrigue du texte ou à l'unicité du recueil mais surtout à la postulation d'un projet littéraire. Une fois *Glaxo* publié, l'univers des

[366] Bolaño, Roberto, *2666*, Barcelona: Anagrama, 2004, p. 289-290.

personnages a acquis une forte épaisseur et les liens avec des auteurs majeurs des lettres latino-américaines se sont concrétisés intertextuellement.

À ce point-là il était déjà possible, comme nous avons fait dans le chapitre 2, de tisser les liens des romans avec ces textes, mais également de construire, à travers les références intertextuelles présentes dans les trois premiers livres, un univers des lectures que nous avons appelé canon personnel.

Les romans reprennent le lieu, les personnages et l'attention portée à la langue. Cette réapparition d'éléments augmente la densité du chronotope car les contes et les romans se déroulent lors de la deuxième moitié du XXe siècle à Chivilcoy. Cette période est ciblée par le projet jusqu'à la publication de *Lumbre.* La densification de l'espace se fait par l'ajout des couches temporelles et par la suite des générations. Comme nous l'avons montré, toutes les histoires parcourent la même frange temporelle, qui s'étend de 1947, année où Abelardo Kieffer tue par accident Eugenio Calderón, à l'année 2000, présent de l'énonciation du conte « Febrero ». Les aller-retours sur le calendrier mettent en évidence une représentation paradoxale de la temporalité. Si d'un côté, il y a un questionnement clair de la représentation linéaire du temps manifesté par la présence du passé dans le présent, de l'autre il reste vrai que c'est la linéarité qui permet de faire ces mouvements. Les références dans les textes de Ronsino sont les dates, les noms portés par les jours dans le système du calendrier. C'est la représentation linéaire qui permet de transposer le mouvement de la phrase à la structure temporelle des textes. Le calendrier n'est pas seulement un cadre d'organisation de la diégèse mais une isotopie que nous pouvons suivre dans les quatre premiers livres.

Le mouvement de la phrase, qui dans les contes était cloisonné à l'intérieur de fragments isolés, déborde pour devenir une dynamique du discours romanesque. Ce dépassement des limites cherche à construire, dans l'écriture, le rythme de la langue érodée de l'oralité. Le mouvement de la phrase des contes devient le mouvement du texte dans les romans, une tentative d'écriture de la latence de la langue. Ce déplacement est le premier point que nous avons posé pour définir la poétique de l'accent.

Le travail du style mené dans la première partie de la thèse donne comme résultat une poétique de l'accent issue de la position de l'écrivain dans la langue. L'expérience tellement évoquée de Ronsino dans la capitale est une expérience en quelque sorte d'étrangéité et de reconnaissance de la trace que la langue a laissé dans le corps et que le corps imprime sur la langue. Julia Kristeva le dit ainsi :

> Ne pas parler sa langue maternelle. Habiter des sonorités, des logiques coupées de la mémoire nocturne du corps, du sommeil aigre-doux de l'enfance. Porter en soi comme un caveau secret, ou comme un enfant handicapé - chéri et inutile -, ce langage d'autrefois qui se fane sans jamais vous quitter. Vous vous perfectionnez dans un autre instrument, comme on s'exprime avec l'algèbre ou le violon. [...] Personne ne relève vos fautes, pour ne pas vous blesser, et puis on n'en finirait plus, et à la fin on s'en fout. On ne vous signifie pas moins que c'est agaçant quand même: parfois une levée de sourcils ou un « Pardon? » en volute vous font comprendre que « vous n'en serez jamais », que « ce n'est pas la peine »[367].

La tension de la phrase de Ronsino, qui semble toujours être sur le point de se débrider, est peut-être le signe d'un régime d'historicité où l'intervention de la littérature sur l'histoire ne passe pas par la militance politique engagée, comme l'a fait Rodolfo Walsh. L'intervention de la littérature sur l'histoire consisterait plutôt à éclairer des pratiques quotidiennes invisibilisées, dont la représentation du temps fait partie. La paire ombre/lumière prend à cet égard un élan poétique et sociologique.

Cet aspect est peut-être le plus important dans *Lumbre*. Comme nous l'avons montré dans le chapitre 3, le va-et-vient est organisé par le glissement du sens des mots et par le regard audiovisuel appuyé sur le jeu entre ombre et lumière. La publication de ce roman boucle les bases du projet car, sous la forme d'un narrateur revenant, la langue « cicatrise ».

L'étude de *Lumbre* nous a montré en quoi ce type de narrateur était une conséquence du projet car il revient pour fermer le cycle du village et renouveler les couches narratives du chronotope une fois traversé le seuil du siècle. Le présent énonciatif en 2002 permet d'interroger la narration du présent, de la « dernière catastrophe » d'après les mots d'Henry Rousso. De ce point de vue, la médiation

---

[367] Kristeva, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris : Fayard, 1988, p. 26-27.

audiovisuelle joue un rôle décisif car cette catastrophe, les 19 et 20 décembre 2001 en Argentine, ne peut être narrée par le revenant qu'à travers les médias ou le récit des autres. La présence de la machine qui reproduit la voix et les images traverse cette fois-ci le point de vue du narrateur. De même, sa perspective sera modelée par la lecture du cahier de Pajarito Lernú.

Le rapport entre histoire et fiction est décliné donc par la présence de la version scolaire de l'Histoire, par le souvenir et par la médiatisation des évènements contemporains. Federico rappelle la discussion avec María Luisa Ravignani sur la notion de « desierto », retrouve des sources, comme l'image d'Agustín J. Souza, et accède aux événements présents par les médias.

Pourtant, une polémique plus frontale survient avec la mention du nom de Borges. L'écrivain le plus canonique de la littérature argentine et le colonel anti-rosiste se rejoignent dans un nom propre où les deux personnages restent indistincts, fusionnés au sein de l'odonyme du village. Dans le toponyme, deux noms représentatifs, de l'histoire et de la fiction, se confondent et Ronsino reprend ainsi une stratégie borgésienne.

Le narrateur reste associé à plusieurs déclinaisons de l'image animal que nous avons évoquée à plusieurs reprises. Les comparaisons avec les animaux que nous avons étudiées commencent avec l'affirmation de Pajarito qui écrit qu'il est une mouche et finissent avec le cadeau qu'il offre à Federico, la vache, figure abondamment déclinée dans la Littérature argentine. Cette isotopie animale peut se lire comme le développement d'une phrase que nous avons essayé de mettre à l'épreuve tout au long de cette thèse : « la palabra es una estafa, una farsa, un círculo vicioso de sentido que nos vuelve animales reprimidos », avoue Juan Rivera.

La scène de lecture produit une fusion entre le narrateur et les lecteurs réels dans la mesure où nous lisons le cahier de Pajarito en même temps que Federico Souza. Cette fusion momentanée rend visibles les décisions de l'écrivain : la disposition sur la page des textes de Pajarito et l'inclusion des photographies. Pajarito occupe ainsi une place similaire à celle de Cesare Pavese dans le récit de Ricardo Piglia « Un pez en el hielo ». Dans ce récit, Emilio Renzi, en voyage en

Italie, parcourt les espaces de Pavese en lisant les journaux, notamment les écrits des derniers jours de l'écrivain italien : « Buscaba la forma en la vida. Así se entiende el título del diario (y su fracaso). Sólo había aprendido a escribir »[368]. Une forme-de-vie scripturale est la seule option pour Pavese et aussi pour Pajarito, personnage dont l'activité n'a rien à voir avec la Littérature, ce pacte qui lie l'écrivain à la société –selon la définition que Barthes donne de l'art. L'écriture ici est une forme-de-vie au sens plein : elle est la seule chose que ces individus peuvent faire avec leur corps. Le style est, donc, sa face communicable.

Mais si pour Pavese l'écriture est un équivalent de la mort car Renzi dit que Pavese écrit pour être mort, pour Pajarito, c'est l'envers, le point final et une forme de la mort, comme il l'écrit dans « Secuelas de un viaje sin partida ». C'est peut-être pourquoi une fois mort dans la diégèse, Pajarito Lernú réapparaît dans *Cameron*, le dernier texte d'Hernán Ronsino. Ce bohème, enfermé d'abord dans le *Patronato* et plus tard dans la colonie Wagner, joue le rôle d'un *torturador* dans un texte délocalisé qui semble suivre les représentations spatiales du cahier de Pajarito. Le décor de *Cameron* rappelle le récit de l'autrichien et le récit de l'amant des chiens. Comme si l'univers écrit par Pajarito à l'intérieur de la diégèse de Ronsino commençait à occuper l'espace diégétique.

Un espace littéraire qui se détache de Chivilcoy, car la langue qui y demeure est déjà « cicatrizada » et la narration désendettée du lieu natal, peut se fixer n'importe où et faire ainsi du corps le seul lieu.

L'espace et le corps

La poétique de l'accent que nous avons proposée comme le geste littéraire d'Hernán Ronsino détermine ces deux catégories développées dans la deuxième partie de cette thèse.

Deux raisons expliquent cela. D'abord, l'accent est la trace laissée sur le corps par le lieu et par la communauté linguistique. Ensuite, le discours de Ronsino met en place des métaphores spatiales et corporelles pour exprimer sa pensée de la langue. L'expérience de la langue pour le cas de Ronsino est une expérience dans

---

[368] Piglia, Ricardo, « Un pez en el hielo », *Op. cit.*, p. 189.

l'espace et dans le système des rapports entre les êtres humains qui est mobilisé par la langue.

De cette expérience dérive une position dans la langue. Dans le cas de Ronsino cette position se transpose en écriture car elle permet de « poner en práctica todo eso », comme il le dit lors du premier entretien, et de réussir à construire un style : « la apropiación de la lengua en términos subjetivos », selon sa propre définition.

Lors de notre approche de l'espace et du corps, nous avons mis en avant l'importance de leur matérialité, tant pour l'espace réel, en l'occurrence Chivilcoy et Buenos Aires, que pour l'espace textuel, les livres, tant pour la gestualité corporelle de l'écriture que pour le rapport entre langue et corps à travers l'enfance et la conversation. La notion d'espace littéraire nous a permis de renouveler l'interprétation de l'intertextualité pour lui donner un autre élan. Les textes pointés par l'intertextualité fonctionnent pour Ronsino comme des grilles de lecture de son espace personnel. Ainsi, l'emplacement du crime de *Glaxo* connecte l'espace réel de Chivilcoy avec l'espace narré par Rodolfo Walsh –aussi réel mais construit par sa narration– à travers l'odonyme « José León Suárez ».

Cet espace littéraire tient compte de la dimension sémantique du livre. L'espace de la page, les couleurs, la typographie ont une valeur à l'intérieur de la grammaire du style car ces éléments y sont intégrés et ils produisent du sens. Leur interprétation collabore avec une perception de la littérature comme un art graphique.

Les photographies nous ont permis de travailler les images poétiques du fleuve et de l'arbre, qui sont au centre de la construction du canon personnel de Ronsino. Ce canon personnel qui n'est pas très éloigné du canon traditionnel mais qui s'organise autour des figures et des images qui convoquent les noms de certains auteurs : l'arbre, le fleuve, la vache, l'ombre, la lumière. Ces choix obligent à dialoguer avec certains noms propres qui sont déjà inscrits dans le bruissement qui entoure ces mots. Ces noms propres font partie des échos qui résonnent dans la parole dialogique, pour le dire avec Bakhtine.

La littérature ici consiste à travailler avec le sens qui glisse entre les noms propres et les noms communs ou les toponymes : José León Suárez est synonyme de Rodolfo Walsh, « zona » est synonyme de Saer, « sombra » est synonyme de Sarmiento, Borges, Saer, « río » est synonyme de Juan L. Ortiz, Saer, Conti, Briante, et ainsi de suite. Par-dessus les noms communs passe une ligne de noms propres dont l'évocation dépasse la volonté des écrivains car ces noms font déjà partie de la langue de la communauté. La question reste sans réponse : les noms propres peuvent devenir des noms communs ? La différence engage deux des trois piliers de notre argumentation : les noms propres désignent des corps et des espaces. Encore une possibilité de fusion comme nous l'avons signalé pour le lecteur et le narrateur dans *Lumbre*.

Ces photographies ont posé la question de la différenciation car les arbres et les fleuves semblent se fondre par la médiation de l'image de la carte. Cette image qui arrive à notre analyse comme résultat de l'interprétation des couleurs de la page est également centrale en ce qui concerne la toponymie et le rapport entre Ronsino et ses contemporains.

Le calendrier et la carte sont ainsi deux images ou deux isotopies qui parcourent les livres de Ronsino. Toutes les deux sont des représentations respectivement du temps et de l'espace, une représentation qui essaye d'organiser l'expérience mais qui ne peut jamais la saisir car poser une date sur le calendrier ou pointer un lieu sur la carte sont des gestes bien éloignés de l'expérience de vivre un jour ou parcourir un lieu. Cette représentation reproduit en quelque sorte celle de l'écrivain qui fait partie de l'art : le calendrier et la carte traduisent pour la communauté l'expérience du temps et du territoire de même que la Littérature traduit l'expérience du corps et justifie l'existence des écrivains, comme l'affirme Barthes[369].

Ces images, calendrier et carte, mettent en question le matériau avec lequel elles-mêmes travaillent. D'un côté le calendrier comme la carte servent à distinguer, à différencier le *continuum* temporel et le *continuum* spatial ; de l'autre

[369] L'alternance entre « littérature » et « Littérature » obéit à la volonté d'exprimer par la majuscule la différence entre la littérature en tant que condition des textes et la Littérature en tant qu'institution appartenant aux arts, aux Belles Lettres. Elles ne sont pas déconnectées.

ils permettent la fusion, l'indistinction. On dirait que la technologie vient combler ce problème avec des techniques de plus en plus précises.

La fusion d'images que nous avons proposée et le parcours de la temporalité sont des manières de se mouvoir dans cet effort de précision et de contester à la fois cet effort à travers la fusion. De même que le sens est glissant pour les mots, il est également glissant pour l'image des cartes et l'organisation du calendrier. La polysémie ne reconnaît pas la différence entre image et parole. L'étude de la matérialité textuelle devient donc importante car celle-ci intègre le style et participe à une pensée de la gestualité corporelle.

L'analyse de l'espace s'oriente vers une étude de la corporalité que nous avons entamée dans le dernier chapitre. Cette étude en herbe par laquelle nous avons fini notre thèse met en avant une vision de l'écriture en tant que pratique socialisante et scolaire. L'espace orthographique reste pour nous un des aspects les plus intéressants à développer à cet égard, car c'est le point de croisement entre l'accent et la normalisation de l'écriture par les institutions, comme on a vu, mais aussi car l'apprentissage demande des pratiques scripturaires, comme la dictée, où l'écriture se révèle comme une obligation.

Le projet

Le *corpus* primaire que nous avons étudié comprend la décennie 2003-2013. Depuis, Ronsino a publié un livre d'essais et son dernier roman, *Cameron*. Cette première décennie de travail littéraire lui a permis de développer son écriture par le travail de la phrase.

Le mouvement de sa phrase tout au long du corpus démontre son intérêt pour la réflexion sur le passé. Ce mouvement dépasse les frontières syntaxiques de la phrase pour s'héberger dans la cadence du discours romanesque. On pourrait dire que pour quelqu'un qui s'intéresse à la réflexion sur l'histoire, cette forme de phrase est celle qui convient le mieux. On pourrait dire que pour un écrivain qui s'intéresse à ces questions, cette forme de phrase devient un style et ainsi une forme-de-vie.

L'écriture est une forme-de-vie dans les textes de Ronsino incarnée par Pajarito Lernú. Sa mort ne fait que déployer les possibilités encore non développées du chronotope. Sa réapparition dans *Cameron* restitue le système des continuités. En même temps, elle libère la fiction de toute dette envers l'ensemble des personnages. La condition de Pajarito dans ce nouveau texte brise la chronologie et le placement. Il est impossible de déterminer, par rapport à l'« univers Chivilcoy », quand et où se passent les évènements de *Cameron*.

Ainsi Ronsino quitte l'attachement spatial et temporel à cet univers et garde avec lui la poétique bâtie au cours de cette décennie. Si la poétique de la langue érodée signale un point sur la carte « responsable » de l'érosion, le décrochement transgresse cette érosion et pousse la phrase pour dépasser la poétique qui l'a fait naître.

L'érosion de la langue met en évidence le côté non narré, la langue là où on ne pourrait pas la distinguer de l'aboiement des chiens, pour reprendre la comparaison d'Agamben. Cette langue refoule l'écriture car même en écrivant « yor », l'orthographe résiste à son interprétation. Pour comprendre la volonté de cette orthographe il faut prononcer l'espagnol comme le fait Ronsino. Nous sommes proches donc de l'enfance telle qu'Aira la décrit :

> Es el estadio infantil del lenguaje, y del mundo al mismo tiempo; dentro de ese mundo transparente la comunicación tiene un máximo de eficacia, al precio de ser un mundo unipersonal. La infancia es siempre la infancia de un solo niño. Para que haya otro, debe haber una triangulación con un adulto, o con el tiempo. No es un mundo pequeño, porque es todo el mundo. Sus dimensiones están neutralizadas, porque no hay perspectiva con la que medirlas. Es un mundo totalmente lleno de lenguaje; no quedan vacíos con los que crear una perspectiva y dar una explicación. Al niño no se le ocurre que puedan no entenderlo porque su mundo está ocupado por él mismo, y esa ocupación es su lengua[370].

Pajarito propose une phrase qui puisse « *desatar un nudo, y que sea frase : un mundo expandido hacia la nada* ». Cette proposition enferme une poétique : dénouer le lien qui nous attache à la syntaxe normée et marquer la syntaxe avec le

[370] Aira, César, « Lo incomprensible », *Op. cit.* Article non paginé.

rythme de son corps, autrement dit, aller à la recherche d'une animalité perdue pour se mouvoir dans la langue comme un poisson dans la glace.

INDEX DES NOMS PROPRES

A

AGAMBEN, Giorgio, 22, 28, 104, 231, 240, 270, 321, 349, 350, 357, 358, 361, 362, 363, 365, 369, 370, 401
AIRA, César, 108, 128, 129, 182, 374, 377, 401
ALMADA, Selva, 29, 34, 39, 372, 375, 376, 378, 379, 385, 387
AMAT, Nuria, 36
ANZIEU, Didier, 27, 237, 238, 276, 327, 350
ASTARITA, Gaspar, 103

B

BAKHTINE, Mikhaïl, 25, 43, 44, 59, 108, 109, 113, 129, 141, 149, 334, 340, 371, 382, 398
BARTHES, Roland, 25, 28, 29, 33, 44, 45, 46, 288, 290, 352, 358, 393, 397, 399
BENJAMIN, Walter, 219, 280
BERISTAIN, Helena, 43, 64, 111, 136
BIRABENT, Mauricio, 185, 215, 217, 283, 284, 290, 291, 329, 330, 331, 332, 336, 337
BOLAÑO, Roberto, 371, 393
BORGES, Jorge Luis, 22, 26, 37, 38, 84, 86, 94, 96, 97, 159, 192, 193, 194, 215, 216, 217, 218, 270, 281, 283, 312, 315, 328, 339, 373, 396, 399
BRIANTE, Miguel, 47, 141, 262, 281, 283, 286, 308, 399

C

CABRERA, Mónica, 104, 319
CAMBACERES, Eugenio, 312, 338
CARABALLO, María Laura, 107
CHKLOVSKI, Victor, 25, 47
COEN, Ethan et COEN Joel, 185, 220
CONSIGLIO, Jorge, 107
CONTI, Haroldo, 47, 99, 141, 281, 283, 298, 299, 308, 354, 399
CORTAZAR, Julio, 102, 103, 104, 185, 186
CZUDNOWSKI, Luciana, 107

D

DELGADO, Sergio, 33, 34, 358
DERRIDA, Jacques, 53, 361
DUCROT, O, 49, 50, 52
DURAS, Marguerite, 24, 358

F

FAULKNER, William, 149, 154, 155
FAVIO, Leonardo, 185, 221, 223, 224
FERREYRA, Lilia, 286
FORRADELLAS, Joaquín, 43, 64
FOUCAULT, Michel, 350
FRANCO, Marina, 185
FREUD, Sigmund, 168

G

GARNIER, Xavier, 27, 241, 242, 288, 326
GENETTE, Gérard, 26, 27, 37, 60, 61, 62, 71, 72, 96, 113, 117, 144, 156, 181, 186, 241, 245, 282, 283, 326, 327, 345, 348, 373

H

HALLIDAY, M.A.K, 56, 63
HARTOG, François, 26, 110
HASAN, R, 56, 57, 63
HERNÁNDEZ, José, 228, 338, 381

J

JENNY, Laurent, 52, 53, 311
JUBERT, Roxane, 258, 259

K

KEANE GREIMAS, Teresa, 278, 279
KRISTEVA, Julia, 395

L

LAMBORGHINI, Osvaldo, 267
LAURENCICH, Alejandra, 34, 39, 107
LAVADO, Joaquín, 226
LIHN, Enrique, 48, 54
LUKÁCS, György, 25, 42, 43, 105, 393
LUPPI, Juan Pablo, 155, 159, 160, 161

M

MAIRAL, Pedro, 29, 34, 316, 341, 372, 380, 381, 382, 385
MARAFIOTI, Roberto, 300
MARCHESE, Angelo, 43, 64
MARX, Karl, 169, 214
MASTRONARDI, Carlos, 50, 304, 309, 323
MEGGS, P, 258, 275, 278
MEMBRADO, Joan, 330
MENÉNDEZ, Salvio Martín, 109
MOLLOY, Sylvia, 76
MONTALDO, Graciela, 119, 143, 148
MURILLO, Luis Andrés, 59
MUSLIP, Eduardo, 29, 372, 380, 382, 383, 384, 385

O

ONETTI, Juan Carlos, 68, 75, 114, 216, 285
ORTEL, Philippe, 322
OUBIÑA, David, 232

P

PARRA, Nicanor, 30, 371, 373
PAULS, Alan, 34
PÉTRARQUE, 261, 262, 276
PETRELLA, Lila, 343
PIGLIA, Ricardo, 25, 33, 34, 38, 57, 62, 72, 73, 85, 86, 106, 157, 158, 159, 237, 345, 370, 391, 396, 397
PREMAT, Julio, 33, 83, 97, 107, 165, 169, 172, 295, 334
PURVIS, A, 258, 275, 278

R

REPETTO, Jimena, 107
RICŒUR, Paul, 26, 90, 98, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 118, 121, 212, 225
ROMERO, José Luis, 286, 300
ROUSSO, Henry, 395
RULFO, Juan, 25, 35, 36, 339

S

SAER, Juan José, 24, 26, 28, 33, 34, 43, 47, 59, 74, 75, 85, 89, 90, 92, 96, 97, 98, 99, 100, 102, 110, 115, 123, 125, 126, 137, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 160, 184, 193, 194, 197, 198, 232, 234, 242, 281, 283, 285, 286, 287, 288,

293, 297, 308, 323, 325, 340, 352, 353, 354, 357, 373, 377, 385, 387, 393, 399
SAÍTTA, Sylvia, 107
SAN PEDRO, Diego de, 304
SARLO, Beatriz, 107, 126, 137, 285
SARMIENTO, Domingo Faustino, 26, 102, 169, 185, 191, 193, 196, 215, 216, 217, 218, 219, 283, 284, 290, 291, 296, 329, 330, 331, 332, 334, 335, 336, 346, 356, 359, 363, 399
SATUÉ, Enric, 246, 261
SCHAEFFER, Jean-Marie, 52
SCHWEBLIN, Samantha, 29, 372, 375, 378, 379, 385, 387
SCOTT, Edgardo, 39, 192
SLINN, J.,, 150
STURGES, John, 173

T

TABAROVSKY, Damián, 214, 351, 385, 386, 387
TANKEL, Ignacio, 102, 185, 186, 204, 220, 224, 225, 318
TODOROV, T, 25, 49, 50, 52

V

VECCHIO, Diego, 33, 34
VERBITSKY, Horacio, 181
VILLANUEVA, Graciela, 39, 53, 146, 286, 311
VIÑAS, David, 181, 330

W

WALSH, Rodolfo, 47, 75, 110, 143, 149, 154, 155, 156, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 167, 168, 169, 177, 181, 234, 266, 283, 285, 286, 333, 334, 335, 345, 393, 395, 398, 399
WAYNE, Wang, 173, 175, 185
WILLIAMS, Raymond, 45

Y

YELIN, Julieta, 350, 354

Z

ZAMBRA, Alejandro, 371
ZOBERMAN, P, 242
ZURITA, Raúl, 30

BIBLIOGRAPHIE

A. CORPUS PRIMAIRE

CORPUS LITTERAIRE PRIMAIRE

RONSINO, Hernán, *Te vomitaré de mi boca*, Buenos Aires : Libris, 2003.

---, *La descomposición*, Buenos Aires : Interzona, 2007.

---, *Glaxo*, Buenos Aires : Eterna Cadencia, 2009.

---, *Lumbre*, Buenos Aires : Eterna Cadencia, 2013.

---, *Cameron*, Buenos Aires : Eterna Cadencia, 2018.

TRADUCTIONS DU CORPUS LITTERAIRE PRIMAIRE

RONSINO, Hernán, *Dernier train pour Buenos Aires*, traduit par Dominique Lepreux, Paris : Liana Levi, 2010.

---, *Lueurs de la pampa*, traduit par Gersende Camenen, Paris : Gallimard, 2017.

AUTRES TEXTES D'HERNAN RONSINO

RONSINO, Hernán, *Notas de campo*, Buenos Aires : Excursiones, 2017.

---, « Ficción y política : Rodolfo Walsh a 40 años de su muerte », revue *Santiago,* 23 mars 2017, Santiago : Université Diego Portales, 2017, [En ligne : http://revistasantiago.cl]. Consulté le 10 février 2018.

---, « Viaje alrededor de Escocia », revue *Carapachay* Nº4, 2016, [En ligne: https://revistacarapachay.com/2016/08/12/viaje-alrededor-de-escocia-por-hernan-ronsino/]. Consulté le 15 juin 2016.

---, « La invención del otro río. Entre La ribera y Sudeste », revue *Carapachay*, Nº1, 2015, [En ligne : https://revistacarapachay.com/2015/05/25/ronsino-la-invencion-del-otro-rio/]. Consulté le 15 juin 2016.

---, « Los bordes del río », revue *Ñ*, 18 juin 2013, [En ligne :http ://www.revistaenie.clarin.com/resenas/miguel-briante-hombre-en-la-orilla_0_SkzxbNPiwQx.html]. Consulté le 15 juin 2016.

---, « Un mundo que se quema », revue-livre *El Ansia* Nº1, Buenos Aires : Editorial El Ansia, 2013, p. 206-213.

AAVV, « Ocho respuestas a una misma pregunta », revue *Ñ*, 2 septembre 2011, [En ligne:https://www.clarin.com/rn/literatura/Encuesta-_Ocho_respuestas_a_una_misma_pregunta_0_r1Vov5p2PQl.html]. Consulté le 20 mars 2013.

RONSINO, Hernán, « Apuntes de un lector », revue *No-Retornable* Nº 0, 2005/2008, [En ligne : http://www.no-retornable.com.ar/dossiers/0101.html]. Consulté le 20 de marzo de 2012.

ENTRETIENS A HERNAN RONSINO FAITS A L'OCCASION DE CETTE RECHERCHE

Présentation autour de *Lumbre* lors de la publication de sa traduction française, *Lueurs de la pampa*, 16 mars 2018, Maison de l'Argentine, Paris, France.

Entretien privé avec Hernán Ronsino et Luciano Guiñazú (éditeurs de la revue *Carapachay*), 19 août 2016, Buenos Aires, Argentine.

Entretien public lors de la présentation du roman *Lumbre*, 21 février 2014, Maison de l'Argentine, Paris, France.

Entretien privé, décembre 2013, Buenos Aires, Argentine (en annexe)

Entretien privé, août 2012, Buenos Aires, Argentine (en annexe)

ENTRETIENS A HERNAN RONSINO PUBLIES DANS DES MEDIAS

GELÓS, Natalia, « La literatura como mapa ilegítimo. Hernán Ronsino: 'Irme de Chivilcoy me costó cuatro libros' », entretien avec Hernán Ronsino pour le blog de la maison d'édition Eterna Cadencia, 25 avril 2017, [En ligne: http://eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/hernan-ronsino-la-literatura-como-mapa-ilegitimo.html]. Consulté le 25 avril 2017.

« La literatura, más que contar una historia, es buscar una poética obsesivamente », entretien pour l'agence de presse Télam, 1 avril 2017, [En ligne : http://www.telam.com.ar/notas/201704/184395-hernan-ronsino-libro-notas-de-campo.html]. Consulté le 8 juin 2017.

ESSES, Carolina, « La escritura es una manera de develarnos a nosotros mismos », entretien avec Hernán Ronsino publié dans le journal argentin *La Nación*, 12 mars 2017.

« El escritor Hernán Ronsino charló sobre sus obras », entretien radial, *Radio y punto*, 8 août 2016.

LEZCANO, Walter, « Ronsino y una biografía de Chivilcoy », *Revista Ñ*, 29 août 2013, [En ligne:https://www.clarin.com/literatura/hernan-ronsino-autobiografia-chivcoy_0_rk4bOhNovQe.html]. Consulté le 15 juillet 2015.

B. BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE SUR HERNAN RONSINO

ADUR, Lucas, « Una novela entre tiempos », revue *No-retornable*, Nº 14 octobre 2013, [En ligne : http://www.no-retornable.com.ar/v14/nuevo/adur.html]. Consulté le 20 mars 2014.

CONSIGLIO, Jorge, « Sobre *La descomposición* », revue littéraire *El interpretador*, 14 mai 2008, [En ligne : https://elinterpretador.wordpress.com/2008/05/14/sobre-la-descomposicion/]. Consulté 9 mai 2017.

CRISTAL, Martín, « Glaxo, de Hernán Ronsino », blog *El pez volador*, 30 mars 2010, [En ligne : https://elpezvolador.wordpress.com/2010/03/30/glaxo-de-hernan-ronsino/]. Consulté 25 avril 2012.

CZUDNOWSKI, Luciana, « Sobre *Glaxo* », revue littéraire *El interpretador*, 29 janvier 2010 [En ligne : https://elinterpretador.wordpress.com/2010/01/29/sobre-glaxo/]. Consulté 3 février 2010.

GENTILEZZA, Laura, « Entre revistas y libros : marcas de una escritura simultánea. Hacia *Lumbre* y *Carapachay* en el trabajo de Hernán Ronsino », revue *Catedral Tomada*, Journal of Latin American Literary Criticism, en évaluation.

---, « *Glaxo* o el lugar irremplazable de las primeras palabras », revue *Quaderna*, Nº 3, 2016 [En ligne : http://quaderna.org/glaxo-o-el-lugar-irremplazable-de-las-primeras-palabras]

---, « Imagen y figura : del río a la orilla en el proyecto de Hernán Ronsino », revue *Cuadernos LI.RI.CO.,* 18 | 2018, à paraître.

---, « La sombra de los gestos », in WALKER, C. (comp.), *Mil hojas. Formas contemporáneas de la literatura*, Santiago : Hueders, 2017, p. 96-104.

GUERRA, Juan José, « La narración de la memoria en *Lumbre* de Hernán Ronsino », communication présentée lors du *IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas,* disponible en ligne sur le site du *Centro de Estudios de Literatura Argentina* de l'Université Nationale de Rosario [En ligne : http://www.celarg.org/int/arch_publi/guerracc2015.pdf]. Consulté le 21 septembre 2018.

LAURENCICH, Alejandra, « Calles de tierra », supplément littéraire *Radar libros*, journal argentin *Página 12*, 20 janvier 2008, [En linge : https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-2909-2008-01-20.html]. Consulté 9 mai 2017.

PREMAT, Julio, « Comenzar en las Ruinas. Hernán Ronsino », revue *Badebec*, Vol. 7, Numéro 14, mars 2018, p. 177, [En ligne : https://revista.badebec.org/index.php/badebec/issue/view/14]. Consulté le 15 avril 2018.

---, « Rostros partidos, rastros perdidos. Violencia y memoria en *Glaxo* », *Revista Pandora Nº 12*, 2014, p. 177-191.

REPETTO, Jimena, « Un tornado arrasó mi ciudad », *revue No-Retornable* Nº 0, 2005/2008, [En ligne : http://www.no-retornable.com.ar/resenias/024.html]. Consulté 7 avril 2017.

SAÍTTA, Sylvia, « *Glaxo*, entre Saer y Walsh », in *El Ansia Nº1 octubre 2013*, Buenos Aires : El Ansia Editorial, 2013.
SARLO, Beatriz, « Afinidades electivas », *Ficciones argentinas*, Buenos Aires : Mar dulce, 2012. Cet article a été publié pour la première fois en 2007 dans le journal argentin *Perfil*, puis compilé dans ce livre.

---, « Crimen pasional », *Ficciones argentinas*, Buenos Aires : Mar dulce, 2012. Cet article a été publié pour la première fois le 2 août 2009 dans le journal argentin *Perfil*, puis compilé dans ce livre.

SCOTT, Edgardo, « Zona traicionera : enunciación, pasado y territorio en los textos de Hernán Ronsino », revue *El Ansia* Nº1 octubre 2013, Buenos Aires, 2013.

ZABEL, Joana « *Glaxo*, de Hernán Ronsino, como (contra)ejemplo de la 'nueva literatura latinoamericana' », revue *Transas*, de l'Université National de San Martín, Argentine, [En ligne : http ://www.revistatransas.com/2016/11/10/glaxo-de-hernan-ronsino-como-contraejemplo-de-la-nueva-literatura-latinoamericana/]. Consulté le 12 novembre 2016.

C. BIBLIOGRAPHIE GENERALE

CADRE THEORIQUE

AGAMBEN, Giorgio, *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire,* Paris : Payot & Rivages, [1978,1989] 2002.

---, *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, Paris : Payot & Rivages, 1995.

---, *Qu'est-ce que le contemporain ?* Paris : Payot & Rivages, 2008.

AIRA, César, « Lo incomprensible », revue *Paniko*, [En ligne: http://www.paniko.cl/2016/04/cesar-aira-lo-incomprensible/], non paginé. Consulté le 5 octobre 2018.

ALONSO Amado, *Castellano, español, idioma nacional. Historia espiritual de tres nombres*, Instituto de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1938.

AMAT, Nuria, *Juan Rulfo*, Barcelona : Omega, 2003.

ANZIEU, Didier, *Le corps de l'œuvre : essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris : Gallimard, 1981.

ARISTOTE, *Poética*, Madrid : Gredos, [1974] 1999. Édition trilingue grec-latin-espagnol. Traduction en espagnol : Valentín García Yebra.

ARRUÉ, Michèle, « Les Mapuches du Chili face à la langue du conquérant », *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* 4, 2002, [En ligne : http ://alhim.revues.org/515]. Consulté le 4 août 2016.

ASTARITA, Gaspar, *Cortázar en Chivilcoy*, Chivilcoy : Talleres GraFer, [1997] 2004.

BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris : Presses Universitaires de France, [1957] 2012.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

---, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris : Éditions du Seuil, [1963] 1970. Traduit du russe par Isabelle Kolitcheff et présenté par Julia Kristeva.

---, *Problèmes de la poétique de Dostoievski*, Lausanne : Éditions de l'Âge d'Homme, 1970. Traduit du russe par Guy Verret.

BARTHES, Roland, *Œuvres Complètes Tome I 1942-1965*, Paris, Éditions du Seuil, 1993.

---, *Œuvres Complètes Tome II 1966-1973*, Paris : Éditions du Seuil, 1993.

---, *Œuvres Complètes Tome III Livres, textes, entretiens 1968-1971*, Paris : Éditions du Seuil, 2002.

---, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris: Seuil, 1977.

BENJAMIN, Walter, *Expérience et pauvreté*, suivi de *Le conteur* et *La tâche du traducteur*, Paris : Payot & Rivages, 2011. Traduit de l'allemand par Cédric Cohen Skalli.

---, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris : Payot & Rivages, 2013. Traduit de l'allemand par Frédéric Joly.

BENOIST, J., et MERLINI, F., *Historité et spatialité. Le problème de l'espace dans la pensée contemporaine*, Paris : Vrin, 2001.

BORGES, Jorge Luis, *El idioma de los argentinos*, Seix Barral, Buenos Aires, 1997.

CABRERA, Mónica, « La voz (*phoné*) y el *logos* », in ABRAHAM, T., *Griegos en disputa*, Buenos Aires, Eudeba-Sudamericana, 2014, p. 30-40.

CHAMAYOU-KUHN, Cécile, « écrivain-e. Par-delà le genre – par-delà le corps ? », Revue *Trajectoires*, 1 | 2007, [En ligne: http ://trajectoires.revues.org/186]. Consulté le 28 avril 2015.

CHARAUDEAU, Patrick, « Identité linguistique, identité culturelle : Une relation paradoxale » in Lagarde, Christian (dir), *Le discours sur les « langues d'Espagne »*, Perpignan : Presses universitaires de Perpignan, 2009. [En ligne : http ://books.openedition.org/pupvd/299>]. Consulté le 28 avril 2013.

CHAUSOVSKY, A., CONTARDI, M., DELGADO, S., DOBRY, E., FERNANDEZ DOMINGO, E., LAMBRUSCHINI, G., ROSA, C., SILVESTRI, G., VILLANUEVA, G., *El horizonte fluvial. Coloquio en el país del sauce*, Paraná : Editorial de la Universidad de Entre Ríos, 2017.

DAVENPORT-HINES, R.P.T, SLINN, J., *Glaxo : A History to 1962*, Cambridge : Cambridge University Press, 1992.

DE DIEGO, José Luis., *Campo intelectual y campo literario en la Argentina [1970-1986]*, Thèse pour obtenir le grade de docteur présentée à l'Université Nationale de La Plata (Argentine) et soutenue en 2003, [En ligne : http ://www.fuentesmemoria.fahce.unlp. edu.ar/tesis/te.150/te.150.pdf]. Consulté le 15 mai 2016.

DELGADO, Sergio, « Las espaldas del viajero. La narrativa poética de Juan José Saer », Premat, Julio (coord.), Vecchio, Diego et Villavueva, Graciela, *Juan José Saer. Glosa, El entenado*, Córdoba: Archivos-Alcion, 2010, p. 697-709.

---, « La patética finura », in *Poesía Completa. Juan José Manauta*, Paraná : Eduner, 2015, p. 189-205.

DERRIDA, Jacques, *Le Monolinguisme de l'autre*, Paris : Galilée, 1996.

ECO, U., AUGÉ, M., DIDI-HUBERMAN, G., *L'Expérience des images*, Bry-sur-Marne : INA, 2011.

EL JABER, Loreley, « Ulrico Schmidl : el afán de nombrar », in JITRIK, Noé (coord.) *Sesgos, cesuras y métodos*, Buenos Aires : Eudeba, 2005, p. 141-149.

---, *Un país malsano. La conquista del espacio en las crónicas del Río de la Plata (siglos XVI y XVII)*, Rosario : Beatriz Viterbo, 2011.

FERREYRA, Lilia, « Dos lectores », journal argentin *Página 12*, 9 janvier 2006, [En ligne : https://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-61457-2006-01-09.html]. Consulté le 29 mars 2017.

FONTANELLA DE WEINBERG, María Beatriz, « El español de la Argentina » in : *Estudios sobre el español de la Argentina I*, FONTANELLA DE WENBERG, M. B, VALLEJOS DE LLOBET, P, HIPPERDINGER, Y., Bahía Blanca : Editions de l'Université Nationale du Sud, 1992.

---, *El español bonaerense. Cuatro siglos de evolución lingüística : 1580-1980*, Buenos Aires : Hachette, 1987.

FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits 1954-1988 Tome III 1976-1979*, Paris : Gallimard, 1994.

---, *Dits et écrits 1954-1988 Tome IV 1980-1988*, Paris : Gallimard, 1994.

FRANCO, Marina, « La 'transición democrática' en la Argentina frente a las cristalizaciones de la memoria », Revue *Caravelle* Nº104, 2015, [En ligne : URL : http://caravelle.revues.org/1602 ; DOI : 10.4000/caravelle.1602]. Consulté le 12 avril 2017.

FREUD, Sigmund, « Remémoration, répétition et perlaboration », *La technique psychanalytique*, Paris : Presses Univeritaires de France, 2007, p. 115-126. Traduit de l'allemand par J. Altounian, P. Haller et D. Hartmann.

GAMBINI, Hugo, *Historia del peronismo. El poder total [1943-1951]*, Buenos Aires, Ediciones B, 2001.

GAMERRO, Carlos, « Rodolfo Walsh, escritor », *El nacimiento de la literatura argentina*, Buenos Aires : Norma, 2006.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, « ¿Todo cuento es un cuento chino? », in *Revista Cambio*, Bogotá, 24 juillet 2000, p. 80-82.

GARNIER, X. et ZOBERMAN, P. (comp), *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?* Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 2006.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris : Éditions du Seuil, 1982.

---, *Figures III*, Paris : Editions du Seuil, 1972.

---, *Figures II*, Paris : Editions du Seuil, 1969.

---, *Figures I*, Paris : Editions du Seuil, 1966.

GHIRALDO, Alberto, *Sangre nuestra*, Buenos Aires : Ideas y figuras, 1911.

GILMAN, Claudia, *Entre la pluma y el fusil*, Buenos Aires : Siglo XXI, [2003] 2012.

GUTIÉRREZ ARAUS, María de la Luz, « *Caracterizaciones de las funciones del pretérito perfecto en el español de América »*, Actes du II Congreso Internacional de la Lengua Española, [En ligne : http ://congresosdelalengua.es/valladolid/ponencias/unidad_diversidad_del_espanol/2_el_espanol_de_america/gutierrez_m.htm]. Consulté le 12 mars 2017.

HALLIDAY, M.A.K. et HASAN, R., *Cohesion in English*, Longman : New York, 1976. Traduit par les soins de María Celia Brizuela et Daniel Labonia pour la chaire de Linguistique Générale de la Faculté de Philosophie et Lettres de la Université de Buenos Aires.

HARTOG, François, *Régimes d'historicité : présentisme et expérience du temps*, Paris : Éditions Point, [2003] 2012.

HOEPFFNER, Bernard, « La traduction : simillittéraure » communication présentée lors du Colloque international *L'objet littérature aujourd'hui* tenu les 24 et 25 mars 2011 à Paris, [En ligne : http ://oblit.hypotheses.org/]

JAKOBSON, Roman, *Lingúística y poética*, Madrid : Cátedra, 1988.

JAVLONKA, Ivan, *L'Histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris : Point, 2017.

JENNY, Laurent, « La langue, le même et l'autre », Fabula-LhT *Théorie et histoire littéraire*, février 2005, [En ligne : http ://www.fabula.org/lht/0/Jenny.html]. Consulté le 08 mai 2014.

---, « Sur le style littéraire », revue *Littérature*, Nº 108, décembre 1997, p. 92-101.

JUBERT, Roxane, *Graphisme, typographie, histoire*, Paris : Flammarion, 2005.

JULLIAN, François, *L'Écart et l'entre : leçon inaugurale de la chaire sur l'altérité*, Paris : Galilée, 2012.

KEANE GREIMAS, Teresa, *L'Ecphrasis dans la poésie espagnole (1898-1998)*, Limoges : Lambert-Lucas, 2010.

KREMNITZ Georg, « Préface. De la détente... aux problèmes » in LAGARDE, Christian (dir), *Le discours sur les « langues d'Espagne »*, Perpignan : Presses universitaires de Perpignan, 2009, [En ligne : http ://books.openeditidon.org/pupvd/299]. Consulté le 4 avril 2014.

KRISTEVA, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris : Fayard, 1988.

LAPESA, Rafael, *Historia de la lengua española*, Madrid : Gredos, 1981.

LEBRUN, Jean-Pierre, « Le corps comme symptôme », in C. JAMART et V. DELLA GUISTINA, *Le corps et l'écriture*, Paris, Le Harmattan, 1999.

LEFEBVRE, Herni, *La production de l'espace*, Paris : Editions Anthropos, 1974.

LOGIE, Ilse et ROMERO, Julia, « Extranjeridad : lengua y traducción en la obra de Manuel Puig », Revue *Iberoamericana*, Vol. LXXIV, Nº 222, janvier-mars 2008, [En ligne : https://fr.slideshare.net/solearteliteratura/extranjeridad-logie-julia-romero]. Consulté le 4 janvier 2015.

LOPEZ ESTRADA, Francisco, *Métrica española del siglo XX*, Madrid, Gredos, [1969] 1987.

LUDMER, Josefina, « Las tretas del débil », in *La sartén por el mango*, Puerto Rico : El Huracán, 1985.

---, *Cien años de soledad. Una interpretación,* Buenos Aires : Centro Editor de América Latina, 1985.

LUKÁCS, György, *La Théorie du roman*, Paris : Gallimard, 1989. Traduit de l'allemand par Jean Clairevoye.

---, *El alma y las formas y Teoría de la novela*, México : Grijalbo, 1985. Traduit de l'allemand par Manuel Sacristán.

LUPPI, Juan Pablo, *Una novela invisible: la poética política de Rodolfo Walsh*, Villa María: Eduvim, 2016.

---, « El novelazo diferido de Rodolfo Walsh », *Cuadernos Li.Ri.Co.* Nº 15, 2016, [En ligne : http ://lirico.revues.org/2430 ; DOI : 10.4000/lirico.2430]. Consulté le 2 novembre 2016.

---, « 'Desde el siglo pasado no había aquí fusilamientos'. Walsh, lector político entre pasado y presente », Actes du V Congrès International de Lettres tenu à la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Buenos Aires entre le 27 novembre et le 1 décembre 2012. [En ligne : http://2012.cil.filo.uba.ar/sites/2012.cil.filo.uba.ar/files/0232%20LUPPI,%20JUAN,%20PABLO.pdf]. Consulté le 30 mars 2017.

---, « Muerte y delicia en los ríos de la zona », revue *El interpretador*, Nº33 «El río », mai 2008. [En ligne :https ://revistaelinterpretador.wordpress.com/2016/10/24/muerte-y-delicia-de-los-rios-de-la-zona/]. Consulté le 7 janvier 2017.

MARTÍNEZ-VASSEUR, Pilar, « La question linguistique en Espagne à l'épreuve des historiens », in : Lagarde, Christian (dir), *Le discours sur les « langues d'Espagne »,* Perpignan : Presses universitaires de Perpignan, 2009. [En ligne : <http ://books.openedition.org/pupvd/299>]. Consulté le 30 mars 2013.

MARX, Karl, *La Lutte des classes en France1848-1850/Le 18 brumaire de Louis Bonaparte*, Montreuil-sous-Bois : Science marxiste, 2010.

MATTE BON, Francisco, *Gramática comunicativa del español*, Madrid : Edelsa, 1999.

MEGGS, P. et PURVIS, A., *Megg's history of graphic design*, Hoboken : John Wiley and sons, 2012.

MEMBRADO, Joan, « La relación entre la toponimia urbana y topografía en la Ciutat Vella de Valencia : análisis mediante métodos cuantitativos y cualitativos », *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, Nº 74, juillet 2017, p. 361-386.

MENÉNDEZ, Salvio Martín, *¿Qué es una gramática textual?*, Buenos Aires : Littera Ediciones, 2006.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *La epopeya castellana a través de la literatura española*, Buenos Aires : Espasa-Calpe, 1945.

MONTALDO Graciela, *Zonas ciegas. Populismos y experimentos culturales en Argentina*, Buenos Aires : Fondo de cultura económica, 2010.

---, *Juan José Saer: el limonero real*, Buenos Aires : Hachette, 1986.

MOURE, José Luis, « Norma nacional y prescripción. Ventajas y perjuicios de lo tácito », Actes du III Congreso Internacional de la Lengua Española tenu à Rosario, Argentine, [En ligne : http ://congresosdelalengua.es/rosario/ponencias/aspectos/moure_jl.htm]. Consulté le 15 mars 2016.

MURILLO, Luis Andrés, « El *Ur-Quijote* : nueva hipótesis », in *Bulletin of the Cervantes Society of America*, Vol. I, Numéros 1-2, Automne 1981.

NARVAJA DE ARNOUX, Elvira, « Marcar la nación en la lengua : la reforma ortográfica chilena (1843-1844) », revue *Ámbitos*, Nº16, 2006, p. 41-54.

O'CONNOR, Flannery, « El arte del cuento », in Brizuela, Leopoldo (comp. et trad), *Cómo se escribe un cuento*, Buenos Aires : El Ateneo, 1998.

ORTEL, Philippe*, La Littérature à l'ère de la photographie,* Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 2002.

OUBIÑA, David, « El fragmento y la detención. Literatura y cine en Juan José Saer », revue *Crítica Cultura (Critic)*, Vol 5, Numéro 2, juillet-décembre 2010, p. 433-442.

PERROT, Marie-Clemence, « La politique linguistique pendant la Révolution Française », revue *Mots*, Nº 52, septembre 1997, p. 158-167.

PÉTRARQUE, *L'Ascension du Mont Ventoux*, Paris : Sillage, 2011. Traduit du latin par Yann Migoubert.

PETRELLA, Lila, « El español 'neutro' de los doblajes : intenciones y realidades », Actes du I Congreso Internacional de la Lengua Española ténu à Zacatecas [En ligne :https://cvc.cervantes.es/obref/congresos/zacatecas/television/comunicaciones/petre.htm#caracterizacion]. Consulté le 24 mai 2018.

PIGLIA, Ricardo, *La forma inicial. Conversaciones en Princeton*, Buenos Aires : Eterna Cadencia, 2015.

---, *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades) suivi* de Rozitchner, León, *Mi Buenos Aires querida,* Buenos Aires : Fondo de Cultura Económica, 2001.

---, *Formas breves*, Barcelona : Anagrama, 2000.

PREMAT, Julio (coord.), VECCHIO, D. et VILLANUEVA, G., *Juan José Saer. Glosa, El entenado*, Córdoba : Archivos-Alcion, 2010.

---, *Héroes sin atributos*, Buenos Aires : Fondo de Cultura Económica, 2009.

PRON, Patricio, « ¿Cómo se transforma uno en un escritor ? Diez notas sobre el primer libro », revue mexicaine *Letras Libres*, 13 mars 2017, [En ligne : http://www.letraslibres.com/espana-mexico/revista/como-se-transforma-uno-en-un-escritor-diez-notas-sobre-el-primer-libro]. Consulté le 15 avril 2017.

QUILIS, Antonio, *Métrica española*, Barcelona, Ariel, [1984] 1999.

RICŒUR, Paul, *Temps et récit Tome III Le Temps raconté*, Paris : Éditions du Seuil, 1985.

ROMERO, Ivana, « La ida y la vuelta », journal argentin *Página 12*, 19 mars 2017, [En ligne : https://www.pagina12.com.ar/26482-la-ida-y-la-vuelta]. Consulté le 30 mars 2017.

ROMERO, José Luis, *Latinoamérica : las ciudades y las ideas*, Buenos Aires : Siglo XXI, 2011.

ROUSSO, Henry, *La Dernière catastrophe*, Paris : Gallimard, 2012.

RULFO, Juan, « El arte de la creación », *Revista de la Universidad de México*, Vol XVIII, numéro 1, 11/ 1963.

SAER, Juan José, *EL concepto de ficción*, Buenos Aires : Planeta/Seix Barral, 2004.

SARLO, Beatriz, « Intelectuales y revistas : razones de una práctica », *América. Cahiers du CRICCAL Nº 9-10 Le discours culturel dans les revues latino-américaines 1940-1970*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 1992, p. 9-16.

---, *Zona Saer*, Santiago : Ediciones Universidad Diego Portales, 2016.

SATUÉ, Enric, *El diseño de libros del pasado, del presente, y tal vez del futuro. La huella de Aldo Manuzio*, Madrid : Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1998.

SAVARD, Valérie, «Les formes de vie : une nouvelle façon d'appréhender l'individu et la société dans l'œuvre littéraire», Revue *Postures*, n°24, 2016, [En ligne :http://revuepostures.com/fr/articles/savard-24]. Consulté le 30 juin 2018.

SUCHET, Myriam, « Le québecois : d'une langue identitaire à un imaginaire hétéro-lingue », *Quaderna* 2/2014, mis en ligne le 25 février de 2014, [En ligne : http ://quaderna.org/le-quebecois-dune-langue-identitaire-a-un-imaginaire-heterolingue/] Consulté le 2 avril 2014.

SZTRUM, Marcelo, « Esta debe ser, es, deseo que sea otra lengua : evolución de la idea de idioma nacional argentino », *Cahiers de l'UFR d'Études Ibériques et Latino-Américaines Nº 9 Les représentations de l'Autre dans l'espace ibérique et ibéro-*

américaine II (dir. Agustín Redondo), Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 1993, p. 259-269.

TABAROVSKY, Damián, « Literatura argentina reciente : cuando más marginal, más central », revue mexicaine *Letras Libres*, 11 novembre 2014, [En ligne : http://www.letraslibres.com/mexico-espana/literatura-argentina-reciente-cuanto-mas-marginal-mas-central-0]. Consulté le 2 avril 2017.

---, *Literatura de izquierda*, Cáceres : Periférica, 2010.

TODOROV, Tzvetan, *Théorie de la littérature : textes des formalistes russes*, Paris : Seuil, 1966.

TORRE, Claudia, « Fantasmas en el desierto. Narrativa expedicionaria y cultura castrense en el siglo XIX », revue *Polifonia*, Vol. II, [En ligne : http://www.apsu.edu/polifonia/volume2/e7.pdf], p. 106-119. Consulté le 15 février 2018.

VÁZQUEZ, Cristian, « El último cuento de Rodolfo Walsh », revue mexicaine *Letras Libres*, 4 août 2015, [En ligne : http://www.letraslibres.com/mexico-espana/el-ultimo-cuento-rodolfo-walsh]. Consulté le 30 mars 2017.

VERBITSKY, Horacio, « El *Facundo* de Walsh », revue *El periodista de Buenos Aires*, Nº 2, septembre 1984.

VILLANUEVA, Graciela, « L'indépendance linguistique », *América. Cahiers du CRICCAL* Nº 41, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 133-145.

---, « Un narrador sobre el caballo de la calesita », revue *Cuadernos Li.Ri.Co.* 6 / 2011 [En ligne : https://journals.openedition.org/lirico/211#bodyftn9]. Consulté le 21 août 2018.

---, « De Tebas a la zona : derroteros policiales del mito de Edipo », présenté en novembre 2007 dans le colloque *Les sujets contemporains et leurs mythes en Espagne et en Amérique Latine*, organisé par le groupe Traverses de l'Université de Paris 8. [En ligne : http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcvh623]. Consulté le 26 juin 2017.

VIÑAS, David, *Literatura argentina y política Vol. II De Lugones a Walsh*, Buenos Aires : Sudamericana, 1996.

VOUILLOUX, Bernard, « Le texte et l'image : où commence et où finit une interdiscipline ? », revue *Littérature* Nº 87, octobre 1992, p. 95-98.

WILLIAMS, Raymond, *Marxismo y literatura*, Barcelona : Península, 1980.

YELIN, Julieta, « Biopoéticas para las biopolíticas », revue *Uni(+di)versidad*, Nº3, Université Nationale de Rosario, 2015, [En ligne : http://www.puds.unr.edu.ar/wp-content/uploads/2016/05/Biopoéticas-para-las-biopol%C3%ADticas.-Una-introducción.pdf]. Consulté le 4 juin 2018.

---, « La voz de nadie. Sobre el pensamiento del cuerpo en la literatura latinoamericana reciente », Communication lue lors du Congrès LASA 2018, tenu à Barcelone 23-26 mai, et disponible en ligne, [En ligne : http://lasa.international.pitt.edu/auth/prot/congresspapers/Past/lasa2018/files/1331749.pdf]. Consulté le 4 juin 2018.

ZAMBRA, Alejandro, *No leer*, Barcelona : Alpha decay, 2012.

ZURITA, Raúl, « Voy y vuelvo », journal chilien *The Clinic*, 24 août 2014, Santiago. Consulté le 3 août 2016.

OUVRAGES DE REFERENCE

BERISTAIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México : Porrúa, 1995.

Diccionario de Americanismos de la Asociación de Academias de la lengua española, Madrid : Santillana, 2010.

Diccionario de la Real Academia Española vigésimo segunda edición, [En ligne : www.rae.es]. Consulté tout au long de la recherche.

Diccionario del español de Argentina, Madrid : Gredos, 2000.

Diccionario del habla de los argentinos de la Academia Argentina de Letras, Buenos Aires : Espasa, 2003.

Diccionario del uso del español de América y España VOX, Barcelona : Spes, 2002.

Diccionario del verbo español, hispanoamericano y dialectal, Barcelona : Herder, 2000.

Dictionnaire Le Petit Robert 2014, Le Robert : Paris, 2013.

Dizionario Italiano Mariotti, Milano : Marioti Publishing, 2010.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Diccionario de métrica española*, Madrid : Alianza, [1999] 2004.

DUCROT, O. et TODOROV, T., *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris : Éditions du Seuil, 1972.

ESTEBANEZ CALDERÓN, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*, Madrid : Alianza, 1996.

Grammaire méthodique du français, Paris : Presses Universitaires de France, 1994.

Grand Dictionnaire Bilingue Espagnol, Barcelona : Larousse, 2007.

Grand Dictionnaire Bilingue Italien, Milano : Rizzoli Larousse, 2006.

LÁZARO CARRETER, Fernando, *Diccionario de términos filológicos*, Madrid : Gredos, 1990.

MARAFIOTI, Roberto, *Recorridos semiológicos. Signos, enunciación y argumentación*, Buenos Aires: Eudeba, 1998.

MARCHESE, Angelo et FORRADELLAS, Joaquín, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria,* Barcelona *:* Ariel, 1994.

MOLINER, María, *Diccionario del uso del español,* Madrid : Gredos, 2007.

Nueva gramática de la lengua española, Real Academia Española, Madrid : Espasa libros, 2009.

Ortografía de la lengua española, Real Academia Española, Madrid : Espasa Libros, 2010.

D. CORPUS SECONDAIRE

FICTION ET POESIE

AIRA, César, *El infinito*, Buenos Aires : Editorial Vanagloria, 1994.

ALMADA, Selva, *El viento que arrasa*, Buenos Aires : Mardulce, 2014.

ASTURIAS, Miguel Angel, *El señor presidente*, Madrid, Barcelona, Paris: ALLCA XX, 2000.

BIZZIO, Sergio, *Realidad*, Buenos Aires : Sudamericana/Mondadori, 2009.

BOLAÑO, Roberto, *2666*, Barcelona : Anagrama, 2004.

---, *Amuleto*, Barcelona : Anagrama, 1999.

---, *Los detectives salvajes*, Barcelona : Anagrama, 1998.

---, *La literatura nazi en América*, Barcelona : Seix Barral, 1996.

---, *Los perros románticos* : 1980-1998, Barcelona : Lumen, 2000.

BORGES, Jorge Luis, *Obras Completas, Volumen I 1923-1949,* Barcelona : Emecé, 1989.

---, *Obras Completas, Volumen II 1952-1972,* Barcelona : Emecé, 1989.

BRIANTE, Miguel, « La tela », *Las hamacas voladoras y otros relatos*, Buenos Aires : Punto Sur editores, 1987.

---, *Hombre en la orilla*, Buenos Aires : Fondo de Cultura Económica, 2013.

CAMBACERES, Eugenio, *En la sangre*, Madrid : Editorial nacional, 1984.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid : Real Academia Española y Asociación de Academia de la Lengua Española, 2015.

CONTI, Haroldo, *Cuentos completos*, Buenos Aires : Emecé, 2000.

---, *Sudeste ; Ligados*, Nanterre : Allca XX, 2000.

DELGADO, Sergio, *Al fin*, Rosario : Beatriz Viterbo, 2005.

ECHEVERRÍA, Esteban, *El matadero. La cautiva*, Buenos Aires : Altamira, 2003.

ENRIQUEZ, Mariana, *Lo que perdimos en el fuego*, Barcelona : Anagrama, 2016.

FAULKNER, William, *As I lay dying*, *Novels 1930-1935*, New York : The Library of America, 1985.

FOGWIL, Rodolfo, *Muchacha Punk*, Buenos Aires : Planeta, 1992.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Cien años de soledad*, Madrid : Cátedra, [1967] 2014.

GUIMARÃES ROSA, João, « La tercera orilla del río », *Primeras historias*, Barcelona : Seix Barral, 1982.

HERNÁNDEZ, José, *El gaucho Martín Fierro. La vuelta de Martín Fierro*, Barcelona : Planeta, 1995.

LAMBORGHINI, Osvaldo, *El fiord*, Barcelona : Ediciones Sin fin, [1969] 2014.

LAVADO, Joaquín (Quino), *Toda Mafalda*, Buenos Aires. Ediciones de la Flor, 1993.

LIHN, Enrique, *Mester de juglaría*, Madrid : Hiperión, 1987.

MAIRAL, Pedro, *La uruguaya*, Buenos Aires : Emecé, 2016.

---, *El gran surubí*, Luján : Orsai, 2013.

---, *Salvatierra*, Barcelona : El aleph, [2008] 2010.

---, *El año del desierto*, Madrid : Salto de página, 2005.

MAQUIERA, Enzo, *Electrónica*, Buenos Aires : Interzona, 2014.

MASTRONARDI, Carlos, *Mastronardi. Obra completa. Volumen I*, édité par les soins de Claudia Rosa et Elisabeth Strada, Santa Fe : Ediciones UNL, 2010.

MOLLOY, Sylvia, *Vivir entre lenguas*, Buenos Aires : Eterna Cadencia, 2016.

MUSLIP, Eduardo, *Plaza Irlanda*, Buenos Aires : Club Cinco, [2005] 2016.

ONETTI, Juan Carlos, *Cuentos completos*, Madrid : Alfaguara, 1995.

---, *Los adioses*, Barcelona : Grijalbo-Mondadori, 1995.

PARRA, Nicanor, *Obras completas Tomo I*, Barcelona : Círculo de lectores/ Galaxia Guttemberg, 2006

PAULS, Alan, *Historia del llanto*, Barcelona : Anagrama, 2007.

---, *El pasado*, Barcelona : Anagrama, 2004.

PIGLIA, Ricardo, *Respiración artificial*, Barcelona : Anagrama, [1980] 2001.

PUIG, Manuel, *Boquitas pintadas*, Barcelona : Seix Barral, 1998.

RULFO, Juan, *El Llano en llamas,* Madrid : Cátedra, [1985] 2013.

SAER, Juan José, *Cuentos completos (1954-2000),* Barcelona : El Aleph editores, 2012.

---, *La grande*, Barcelona : RBA Libros, 2008.

---, *La pesquisa*, Buenos Aires, Planeta, [1994], 2003.

---, *Glosa*, Barcelona : Seix Barral, 1995.

---, *Nadie, nada, nunca*, Barcelona : Rayo Verde, [1994] 2014.

---, *El entenado*, Barcelona : Destino, 1988.

---, *El arte de narrar*, Santa Fe : Université Nationale du Littoral, 1988.

---, *El limonero real*, Buenos Aires : Planeta/Seix Barral, [1974] 2010.

---, *La mayor*, Barcelona : Planeta, 1976.

SAN PEDRO, Diego de*, Cárcel de Amor, Obras Completas II,* Madrid : Castalia, 1973.

SCOTT, Edgardo, *Luto*, Buenos Aires : Emecé, 2017.

SCHWEBLIN, Samantha, *Distancia de rescate*, Barcelona : Penguin Random House, 2014.

TABAROVSKY, Damián, *El amo bueno*, Buenos Aires : Mar dulce, 2016.

---, *Una belleza vulgar*, Buenos Aires : Mar dulce, 2010.

WALSH, Rodolfo, *Cuentos completos*, Madrid : Veintisieteletras, 2010.

ZAMBRA, Alejandro, *Facsímil*, Santiago : Hueders, 2014.

---, *Mis documentos*, Barcelona : Anagrama, 2013.

---, *Bonsái*, Barcelona : Anagrama, 2006.

NON-FICTION

BIRABENT, Mauricio, *El pueblo de Sarmiento. Chivilcoy, desde sus orígenes hasta 1880*, Chivilcoy : Editorial Municipalidad de Chivilcoy, 2012.

SARMIENTO, Domingo Faustino, *Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga*, Buenos Aires : Losada, [1845] 1967.

WALSH, Rodolfo, *Operación masacre*, Madrid : 451 editores, [1957, 1962, 1969] 2004.

---, *Operación masacre*, Buenos Aires : Ediciones de la Flor, [1972] 1986.

SOURCES PRIMAIRES HISTORIQUES

Lettre du Général Valle au Général Pedro Aramburu avant d'être exécuté, in BRASCHETTI, Roberto, *Documentos de la Resistencia Peronista 1955-1970*, Buenos Aires : Puntosur Editores, 1988, p. 56.

Code de Justice Révolutionnaire de Montoneros [En ligne : http://constitucionweb.blogspot.com/2009/12/montoneros-y-su-codigo-de-justicia.html]. Consulté le 15 janvier 2015.

Proclamation du Mouvement de Récupération Nationale (Proclama del Movimiento de Recuperación Nacional) [En ligne : http://www.cedema.org/ver.php?id=242]. Consulté le 15 janvier 2015.

Revue *La causa peronista*, année 1, numéro 9, 3 septembre 1974.

FILMS

CEDRÓN, Jorge, *Operación masacre*, Argentine : Oscar Daunes, 1973.

COEN, Ethan et COEN Joel, *Simplemente sangre*, États-Unis : River Road Productions, Foxton Entertainement, Circle Films, 1984.

D'ANGIOLILLO, Luis, *Norma Arrostito, la Gaby*, Argentine, INCAA, 2008.

FAVIO, Leonardo, *Perón, sinfonía de un sentimiento*, Argentine : Fundación Confederal et 101 Producciones, 1999.

---, *Este es el romance del Anacleto y la Francisca, de cómo quedó trunco, comenzó la tristeza y unas pocas cosas más…,* Argentine : Armando Bresky et Walter Achugar, 1967.

---, et DE STEFANO, Luis, *Crónica de un niño solo*, Argentine : Estudios San Miguel, 1965.

FONTÁN, Gustavo, *El limonero real*, Argentine, Insomnia Films, 2016.

MONICELLI, Mario et CRISTALDI, Franco, *I Soliti ignoti*, Italie : Lux Film, Cinecittà et Vides Cinematográfica, 1958.

STURGES, John, *Last train from Gun Hill*, États-Unis : Hal B. Wallis, 1959.

TANKEL, Ignacio, CORTAZAR, Julio, *La sombra del pasado*, Argentine (Chivilcoy) : Oeste Film, 1947. N'ayant pas des copies de ce film, nous l'incluons dans la bibliographie car il fait partie des références.

WAYNE, Wang, WEINSTEIN Bob, WEINSTEIN, Harvey, *Smoke*, États-unis : Miramax films, 1995.

DOCUMENTAIRES

BAUER, Tristán, *Cortázar*, Argentine : Abel Facello, 1994.

DI TELLA, Andrés, *327 cuadernos*, Argentine : Gema Films, Lupe Films, 2015.

---, *El país del daiblo*, Argentine : Darío Schvarzstein, 2008.

---, *Montoneros. Una historia*, Argentine : X Video, 1998.

---, *Macedonio Fernández*, Argentine, 1995.

DOTTA, Pablo, Jamás leí a Onetti, Uruguay : Tornasol Films, 2010.

GORDILLO, Gustavo, *P4R+Operación Walsh*, Argentine : Gabriel Mariotto, 2000.

LEJTMAN, Román, *Recuerdos del río, biographie de Juan José Saer*, Argentine : Chaine télévisée *á,* 2015.

OTEIZA, Ignacio et MANAVELLA, Agustín, *Cortázar en Chivilcoy*, Argentine : La bici audiovisual, 2014.

PANERO, Gerardo, *Buscando La sombra del pasado,* Argentine : Pamela Rementería, 2004.

SOLANAS, Pino, *Historia de los ferrocarriles argentinos*, Argentine, Chaine *Encuentro*, 2015.

---, *La próxima estación,* Argentine : Daniel Samyn, 2008.

ANNEXES

ENTRETIENS PRIVÉS AVEC HERNÁN RONSINO

DANS LE CADRE DE CETTE RECHERCHE

Premier entretien : Buenos Aires, août 2012, bar « La Academia ».

Cet entretien a eu lieu une fois que cette recherche était déjà entamée. Hernán Ronsino était au courant de l'état de nos investigations. Cet échange a parfois l'aspect d'une conversation plutôt que d'un entretien. Nous avons décidé de garder cette forme. Le dialogue a été modifié pour des questions de pertinence et nous avons reformulé certaines phrases pour construire une syntaxe claire pour la lecture.

Hernán Ronsino: Hay una novela que tenés que leer, de una editorial nueva que se llama Mardulce. Está buscando mujeres de esta generación. Tenés que leer *El viento que arrasa* de Selva Almada. Te va a gustar, me parece.

Laura Gentilezza: Ah, mirá…Empecé a hablar de mi experiencia [en France, lors des cours d'espagnol en lycée] y a concientizar cierta cuestión de la lengua materna y empecé a pensar en esta cuestión de la lengua materna y el español. Cuestiones del español en las que me vi involucrada porque en Francia tenía que enseñar una lengua que tampoco era la mía, que es la que aprenden allí. Y entonces me puse a pensar en eso y me terminé dando cuenta de que esa línea me gustaba y entonces pensé que podía trabajar con lo que dice Agamben y la noción de lengua materna en un escritor.

HR: Te voy a mandar una notita que escribí sobre eso, entre Beckett y Proust. Escribí algo sobre la lengua materna, se llama « La memoria del bosque » y se centra más que nada en el tema de la memoria. Viste la cosa esa de Proust de la memoria involuntaria con la magdalena, pero lo comparé con una escena en Beckett de la trilogía de Beckett sobre *Molloy*, *El innombrable* y *Malone muere*. Malone chupa piedras, tiene piedras en el bolsillo y chupa una, chupa la otra y no le pasa nada. Comparé ese ejercicio nulo de la memoria con el otro de la

memoria involuntaria de Proust donde vuelve todo y eso lo relaciono con la lengua materna.

LG: Hay licencias que nosotros tenemos al respecto de la norma en español que permiten para la literatura cosas que en otras lenguas no ocurren, tampoco en la escritura. ¿Vos escribís en español?

HR: En español, escribo en español.

LG: ¿Es tu lengua materna?

HR: Materna, aunque mi madre sea italiana.

LG: Ah, ¿tu mamá es italiana? ¿y hablás italiano?

HR: No, italiano ya no [Rires]. Viste que saco una revista, no sé si te dije. Saco una revista de cartas. Toda la revista está hecha de cartas, estamos sacando el tercer número ahora, *En ciernes epistolarias*. El año pasado teníamos el número uno en la calle. El tema es así: nosotros invitamos a gente para que escriba y armamos cruces para que se armen debates, pero en la sección especial del número escribimos nosotros que somos cuatro. Y es así: este [il se signale comme si la référence du pronom démonstratif était lui-même] le escribe a este una carta, hay un tema central. Este, a partir de mi carta, le escribe al tercero. El tercero no leyó la carta del primero. Después el tercero le escribe al cuarto y el cuarto le escribe al primero. Para ver cómo evoluciona el tema, el asunto es que el número nuevo es sobre el extranjero y mi carta la escribí a partir de mi viaje a París. Es la historia de mis abuelos que llegaron de Italia.

***

LG: Sí …fui a una librería latinoamericana que está ahí en el Barrio Latino [à Paris], estaba tu libro, estaba *Glaxo*.

HR: ¿La edición argentina?

LG: Sí, la edición argentina, ¿eso lo decís porque es la edición argentina o porque es la lengua? ¿Siempre escribiste en esa lengua?

HR: En la lengua argentina, podríamos decir más claro en español y para especificar en la lengua argentina. Eso es lo que me interesa también resaltar.

Y dentro de la Argentina me interesa una lengua… una lengua como la llamo erosionada, una lengua que no es del centro, una lengua desfasada, corrida.

LG: Cuándo decís que no es del centro, ¿lo decís en términos de centro-periferia?

HR: Lo digo en el sentido de que no es una lengua correcta. Me interesa recuperar palabras que se dicen mal, me interesa trabajar con algunas formas de la oralidad que son formas que se dicen en las orillas, que en el centro no, en el bien decir digamos, pero no para calcar la oralidad de la orilla sino como para pensarla. El español de la Argentina y esa lengua orillera.

LG: Pero ¿porque tiene que ver con el lugar en donde vos naciste? ¿Esa lengua es orillera con respecto a Buenos Aires?

HR: Sí, eso sí, será incluso, por ahí, orillera con respecto al mismo pueblo a veces.

LG: ¿Vos naciste en el mismo lugar en el que escribís? Cuando escribís ¿dónde escribís? ¿En qué ciudad?

HR: Acá en Buenos Aires, porque vivo acá.

LG: ¿Nunca escribiste en Chivilcoy?

HR: No, porque no viví más allá. Empecé a escribir acá.

LG: Ah, entonces antes de mudarte no escribías.

HR: No.

LG: Y empezaste a escribir acá.

HR: Acá.

LG: Y esa mudanza entre Chivilcoy y Buenos Aires, ¿implica un cambio de lengua que fue consciente?

HR: Sin duda hay un cambio de lengua, pero sobre todo el inicio de una reflexión sobre esa lengua que seguramente sea …, es distinta. Pero el viaje y la mudanza me permitieron empezar a reflexionar sobre el lugar, sobre la lengua. Me parece que la escritura es lo que permite poner en práctica todo eso.

LG: Que eso ocurra…

HR: Sí.

LG: Entonces podrías decir que esa mudanza de lengua repercutió sobre la literatura …

HR: Si es una..., no sé si me mudé de lengua, por ahí sí, seguramente que sí, porque cuando ahora escucho, detecto algunos tonos de allá, eso sin duda es porque hubo una mudanza.

LG: Porque antes era lo cotidiano y no lo escuchabas.

HR: Como dice Ricardo Romero, un amigo escritor. Él es de Paraná y creía que no tenía tono, que no tenía tonada y cuando se vino todo el mundo le decía «pero vos tenés tonada »…

LG: ¿Y vos tenías tonada cuando se llegaste?

HR: Es que es difícil detectarla acá…

LG: Pero, ¿te decían?

HR: Y se nota en algunas expresiones, pero es linda esa idea como teoría. También cuando uno no detecta el tono, es porque está absolutamente arraigado en una lengua.

LG: Y esa lengua está naturalizada…esa lengua es el lugar en el que estás.

HR: Y ¿qué hace el otro frente a la tonada del otro? Cuando encontrás la tonada del otro, esos bordes son interesantes. La reacción que genera la tonada del otro cuando te encontrás con otro que habla distinto o que tiene un tono distinto. Depende también, cómo reaccionás: o te reís, generalmente es la burla, o la corrección « ¿Por qué no hablás bien? ».

LG: En tu caso fue la literatura, encontrar la tonada del otro es encontrar la tonada de Buenos Aires.

HR: Sí, yo me vine para acá, pero me pasó ahora en el viaje que hice a Chile que me impresionaba eso, la potencia de la lengua, porque yo decía «Hola» y eso me estaba posicionando en un lugar. Decir «Hola», dije «Hola» pero en mi «Hola» ¿qué estás desnudando? Estás desnudando. Todo eso me impresionó mucho.

LG: Y sin embargo estamos dentro del español, imaginate cómo es en otra lengua.

HR: Pero no importa tanto si es otra lengua o no, porque es otro código, otro tejido, otro código.

LG: Tengo amigas de Letras [emphase oral indigné] que dicen que los chilenos hablan mal porque conjugan con –is.

HR: Tienen algo español, hay algo español en el chileno. El « ha ido », el compuesto.

LG: ¿Pero el compuesto no es también del interior argentino?

HR: Sí... Santiago … Tucumán. Capaz que es también del interior de Argentina.

LG: Esa aceleración de Buenos Aires de usar los tiempos simples y sin embargo para usar el futuro, usamos la perífrasis, qué es más larga: «voy a comer». ¿Vos hablás otras lenguas?

HR: No

LG: ¿Leés otras lenguas?

HR: No

LG: Hernán Arias me contó algo bárbaro, me dijo que él lee otras lenguas pero que no habla. Entonces yo le dije « ¿por qué no te entrenás y las hablás? ». Y él me dijo «porque me interesa leer libros, no hablar con gente» [rires].

HR: Tengo una base de inglés. Estando en Francia me comunicaba con mi editora, ella me hablaba en italiano y yo le entendía, era la lengua de mis viejos, de mi vieja, de mi abuela y yo no la podía expresar, pero le entendía y le respondía en una cosa rara. Y nos comunicábamos así.

***

LG: ¿Viviste en otras lenguas?

HR: Pero poquito, viajé afuera, viajé muy poco. Viajé a París, a México, fui a la Feria del Libro de Guadalajara y viajé a Chile y no viajé a ningún otro lado. Mi primer viaje afuera es a París el año pasado.

LG: ¿Y los viajes te hacen ver algo de la lengua?

HR: La desnaturaliza me parece eso, eso que te decía de la tonalidad de encontrarte con otro, con otra tonalidad, te permite ver con otra perspectiva tu propia lengua, pensarla como una construcción constante pero no sé… es muy fuerte, me parece muy potente de qué modo nos atraviesa y nos constituye la lengua. Te voy a pasar un cuento cortito, no lo leíste, uno que se llama «Lasteralma », en el que hablo sobre la lengua y la palabra.

LG: El último que leí fue «A orillas del río Dyje».

HR: Eso está dentro de la novela [Il parle de *Lumbre*, ce roman n'était pas encore publié lors de cet entretien et Ronsino était en train de l'écrire].

LG: ¿Sí?

HR: Rarísima la novela, está dentro de la novela, es un texto de uno de los personajes.

LG: ¿Y después lo publicaste solo?

HR: Este texto me impresionó a mí también porque rompe con cierto tono, rompe con el tono de la novela, está en el capítulo 3 y supongo que va a generar un «¿y esto qué es?».

LG: Recién decías que la lengua es una construcción constante. En función de lo que yo estoy pensando, ¿vos sos consciente de esta experiencia con la lengua cuando escribís?

HR: Sí que estoy pensando todo el tiempo en eso, pero hay un momento en que aparece la diferencia clásica entre lengua y estilo. Podríamos diferenciar la lengua como una cosa más estructural y el estilo como una voz más personal, como una apropiación de la lengua en términos más subjetivos y, del mismo modo que se construye en términos más colectivos la lengua, uno está todo el tiempo modelando su estilo, su manera de ser, su manera de escribir. Pero a la hora de poner en práctica la escritura, no solo estás racionalizando todo, estás experimentándolo en el sentido más agambeniano o benjaminiano, es como una experiencia mucho más amplia y a veces salen cosas que no son procesadas, que no acomodás, que no sabés cómo salieron. Porque en esa experiencia vos no estás ahí como un sujeto que está controlando lo que está pasando, sino que estás en esa dinámica que te excede.

LG: Claro.

HR: Si no, no tiene sentido la escritura, si estás controlándolo todo no tiene gracia, pero sí todo el tiempo hay algo que está operando en tu cabeza, que está reflexionando sobre la lengua. En ese sentido, doy clases de sociología, y también eso me hace reflexionar en términos más concretos sobre la construcción y socialización y todo eso que vemos.

LG: ¿Por qué en tus clases de sociología?

HR: Claro, damos sociología, introducción a la sociología, cómo se construye el sujeto, cómo funciona el lenguaje y si funciona más lo racional, pero en la escritura se filtra algo más amplio, una experiencia más intensa y cuando aparece el control de lo racional trato de… bueno … «vamos a dejar que fluya y que se acomode…».

LG: ¿Y lo podés hacer en el momento o tenés que dejar de escribir?

HR: Soy muy lento para escribir igual hay otros que escriben más rápido, soy lento, pero respeto ese tiempo, ya no me preocupa.

LG: ¿Antes te acelerabas?

HR: Cuando descubrís qué herramientas tenés y cómo funcionan tenés que respetar ese tiempo. Si querés algo que no da con ese tiempo, no me voy a

quedar bien yo y no va a salir algo interesante, eso me parece fundamental, reconocer con qué estás laburando, con qué hueso se está trabajando.

LG: Y en el momento de escribir, hablando de herramientas, ¿vos tenés más en cuenta el sentido de diccionario que pueden tener las palabras o la oralidad, el ritmo, una cuestión sonora y material de la palabra?

HR: Justamente el año pasado salió un número especial de *Revista Ñ* [revue hebdomadaire culturelle du journal Clarín] sobre la lengua y me pidieron un textito que es una especie de teoría sobre esta lengua orillera que te decía. Yo la pienso como una lengua erosionada, la lengua erosionada. Ahí cuento que la correctora de mi primer libro de cuentos me corrigió una palabra en el primer cuento que era «costillal». Está mal escrita y me puso «costillar». Entonces cuando me enfrenté a esa palabra tenía que decidir qué hago, porque esta palabra era como me sonaba, como la decían...

LG: ¿Relajando la –r– final?

HR: Sí, como un costillal. ¿Y qué hago con esta palabra «costillar»? Correcta. No me… no… así no es… no suena y bueno elegí «costillal». Bueno tampoco pasó a mayores porque era una edición muy chiquita, pero me enfrenté con esa decisión. La correctora me impone su diccionario y su lengua correcta y yo ¿me callo a la boca o defiendo la construcción de un estilo? Elegí que apareciera «costillal» y como esa palabra hay muchas otras que tienen esas alteraciones que me interesan.

LG: Que están levantando la oralidad.

HR: Sí, que vienen de la oralidad, pero que también encarnan esa lengua erosionada, esa mirada orillera desde otro lugar, desde otro rincón y eso se desprende de una experiencia también. Una experiencia de vida, una experiencia con un espacio, con determinadas personas, donde la clase social determina, por ahí también los inmigrantes.

LG: ¿Ese fue tu ámbito?

HR: Sí, mi abuelo fue sereno pero también recolectaba la basura pasando un tractor con un tanque larguísimo. Un trabajador, un obrero y de ahí venimos.

LG: ¿Italiano?

HR: Sí, no él no, en la revista cuento que el padre de él vino de Italia a principios del siglo XX y dicen que vino persiguiendo a una mujer o detrás de una mujer.

***

LG: ¿Te tradujeron?

HR: Sí, al francés y al alemán y al italiano el año que viene.

LG: ¿Tuviste contacto con tus traductores?

HR: Con la traductora francesa nos vimos y después fuimos a la feria y a Versalles donde vive. Con el traductor alemán nos escribimos por mail y él me pasaba preguntas, dudas que tenía. Parece, según las críticas que salieron, que hizo una muy buena traducción. A mí mucho no me desvela demasiado qué es lo que queda en esa traducción porque yo no soy competente para juzgar una traducción, no tengo idea. El libro está compitiendo por un premio, un premio que entregan las editoriales independientes, ahora en septiembre se conocen los diez finalistas. Si quedo, iré a Frankfurt parece.

LG: Y en estos intercambios que tuviste con el traductor alemán y con la traductora francesa ¿hubo debate?

HR: Por la traducción de ciertos términos, hubo consultas más que nada. Cómo pensar una palabra, cómo pensar otra.

LG: ¿Te acordás alguna que haya habido?

HR: Ahora no recuerdo con precisión y con Dominique no hubo una comunicación fluida mientras traducía. Hubo un debate con Dominique por el sistema escolar, porque en la novela hay un personaje que deja el secundario para trabajar y parece que no se correspondía con el sistema escolar francés, ella me preguntaba pero «¿cuántos años tiene?». Y «¿cómo traduzco un tacho con fuego?». Los dos tenían quilombo con eso, y el alemán me mandó una foto con unos tambores de 200 litros «¿Así ?», me decía.

LG: Tuvieron que recurrir a una imagen.

HR: Foto, foto, me mandó una foto de una camioneta estanciera. Y jabón de batea, «¿cómo era el jabón de batea?» [rires].

***

LG: Cuando ves tu texto traducido, ¿cómo es tu relación con eso? Tu discurso vertido en otra lengua ¿lo ves propio?

HR: Me despreocupo porque no manejo la lengua y es como otro imperio. Me parece que hay una frontera y hay otras reglas otras leyes y que por lo tanto mi texto es entonces otro. El texto es otro porque va a ser leído con otra mirada también y entonces es una experiencia muy interesante porque no sé qué es lo que estás leyendo, lo que se armó. El imaginario que está en tensión, todo lo que está ahí, incluso lo que yo veo cuando lo escribo. Eso no lo están viendo, están viendo otra película pero al mismo tiempo hay cosas y es lo que me interesa: hacer con la literatura no una literatura que solo se entienda local o regionalmente o costumbrista, hay cosas que me sorprenden y que también están en la lengua.

LG: ¿Cómo traducís «costillal»?

HR: No, no, pero pará. A lo que voy es a lo siguiente: el otro día me escribió una chica que es de Estonia, desde Rusia, no sé dónde está…estudiando en España… y trabajó con *La descomposición*. De Estonia, ¿entendés? [la prononciation d'« Estonia » exprime l'étonnement]. Todo el localismo y todo lo que tiene que ver con la lengua esa erosionada, que también está ahí, para la mina por ahí no fue lo más importante porque seguramente la mina no lo cachó. En la lengua también hay, no solo en la literatura, algo que permite trascender esas fronteras. En la literatura y en los discursos artísticos, podríamos decir, donde se puede construir una comunicación más allá de las barreras del lenguaje o sea que el lenguaje es el que permite transmitir eso, el lenguaje no solo en sí mismo sino como un vehículo de transmisión de experiencia, como una cosa dialéctica.

***

LG: ¿Cómo te llevás con tu obra hecha libro? Con tu texto hecho libro o con la situación de tener que comprar tu libro, ¿alguna vez compraste un libro tuyo?

HR: Sí, hace poco compré un libro porque le quería dar a una escritora, a Lina Meruane, es muy buena Lina Meruane, vive en Estados Unidos. Eterna Cadencia acaba de sacar una que se llama *Sangre en el ojo*, está en la línea de Sylvia Molloy de todo este grupo de estudio. Y nos encontrábamos y yo no tenía más libros y compré uno y fue raro.

LG: ¿Qué le diste? ¿*Glaxo*?

HR: No, la otra porque esa la tenía. Fue raro comprar una novela, pero ¿cómo me llevo con el libro, entonces, con el libro, con las editoriales, con el libro circulando como mercancía?

LG: Te iba a preguntar después cómo es tu relación con las editoriales y con los editores. Con el libro como objeto me imagino que…

HR: En realidad mi experiencia con editoriales es fundamentalmente una experiencia con editoriales chicas o independientes, no solo acá sino también en las traducciones porque Liana Levi es una editorial mediana, digamos que tiene unos 30 años en Francia, pero la podríamos comparar con una editorial como Adriana Hidalgo acá. La editorial alemana también es una editorial muy chiquita que hace libros muy, muy lindos, con un diseño muy bonito, con tapa dura. Es Suiza, pero traduce en lengua alemana porque es la parte alemana de Suiza y distribuye en Alemania y es una editorial compuesta por tres o cuatro personas, nada más. Me parece que también tiene ese perfil, pequeña, y me interesa esa relación cercana entre el editor y la obra. Me interesa también que el libro sea acompañado por la editorial, que esté presente en la distribución…ponele *Glaxo* salió hace tres años y sigue estando en las distribuciones, para la editorial aunque tenga novedades todas son novedades y en las grandes me parece que estás un mes, dos meses, después fuiste.

LG: O sea que hay un interés de tu parte en esas editoriales más chicas en vez de publicar en Anagrama o Alfaguara…

HR: De hecho, mi próxima novela va a salir en Eterna Cadencia y eso ya es una decisión mía, lo que quiero decir es que es una elección.

LG: Es interesante lo que decís porque forma parte de la investigación que estoy haciendo. Yo elegí la década 2010 porque después de la crisis hay un boom de editoriales independientes.

HR: ¿Leíste el libro de Elsa Drucaroff?

LG: Entonces decía que la evolución que hubo acá en Argentina de editoriales chicas le permitió publicar a gente que quizás de otro modo no hubiera publicado me parece. Hay una entrevista que le hacen a Laura Meradi en la que dice que hay un afán de publicación de parte de algunos escritores y que eso dio lugar a que se publicaran textos de calidad cuestionable pero que por otro lado ese afán de publicar le abrió la puerta mucha gente.

HR: Las editoriales independientes a mí me interesan, elijo eso ahora. Primero porque la editorial me dio un lugar, invirtió y estoy muy cómodo con la manera en como ellos trabajan, apostaron y me gusta la idea de los espacios.

LG: ¿Se te acercaron editoriales grandes?

HR: Sí, por eso ahora elijo yo.

LG: Te hago una última pregunta, ¿qué pensás de los talleres literarios? En el trabajo sobre la lengua, ¿es una ayuda para la experiencia del escritor que quiere encontrar su estilo entendido como una apropiación subjetiva o en algún punto el taller literario puede uniformizar?

HR: Yo hice y di taller literario. Depende de cada persona, también de la búsqueda de cada persona haga o quiera hacer, y me parece que es un espacio más. Tenés que leer, tenés que escribir y tenés que bancarte las opiniones de los demás para aprender. Hay muchos que van a los talleres literarios para demostrarte que son geniales y no escuchan. También no solo mirar sino escuchar cómo funciona el texto, saber mirar el texto, saber detectar los problemas del texto, es todo un proceso de apertura y de sinceramiento, digamos, pero es una pata más. Es un espacio más el taller de escritura, no creo que sea fundamental pero sí puede ser fundamental si necesitás. Para mí es importante el taller que hice con Martini [l'écrivain argentin Juan Martini] porque yo había escrito el libro de cuentos y sentía que había llegado a un punto donde necesitaba que me dijeran algo. Fue muy importante esa necesidad de encontrarme con alguien, como el taller de Juan. Depende de cada uno, es como un espacio de entrenamiento para mí, como ser futbolista: tenés que entrenar, podés entrenar leyendo, podés entrenar encontrándote con otros y compartiendo lecturas y encontrando textos, pero eso no creo que te defina como escritor, pasa por otro lado.

LG: ¿Por dónde pasa lo que te define como escritor?

HR: Por otra cosa más, para volver con la experiencia, pasa por un deseo de escribir, contar, de construir una comunicación. Pasa por otro lado, por construir una mirada. También una mirada, un oído atento, que esté atento, porque para construir una comunicación tenés que estar atento a lo que se dice, al ruido del mundo y eso me parece fundamental. Incluso antes de la lectura, eso está antes de la lectura. Creo que Agamben habla de eso: la experiencia surge en la infancia, en el ámbito de la infancia, donde se ponen en juego cosas

fundamentales, me parece que pasa por ahí y eso no lo adquirís en un taller ¿no? No estoy hablando de un don ni nada de eso, es como otra cosa, no sé qué pensás…

LG: Gracias, Hernán [rires].

***

Deuxième entretien : Buenos Aires, décembre 2013, bar « Mill ».

Ronsino venait de publier Lumbre *quand on a eu cet entretien. Comme pour l'entretien précédente, nous avons essayé de garder l'ambiance conversationnelle de l'échange.*

Laura Gentilezza: Dividí la entrevista en cuatro partes, pensé en cuatro partes cortas que correspondieran con las tres novelas y después una en la que hablemos de lo que yo estoy pensando todo el tiempo que es la cuestión de la lengua. Te voy a hacer preguntas sobre cada novela por separado.

Hernán Ronsino: Dale.

LG: Con relación a *La descomposición* a mí me había quedado en la cabeza, creo que fue en la charla que tuvimos en la escuela cuando viniste a hablar con los chicos [En 2011, après avoir lu *Glaxo* pour la première fois, j'ai invité Ronsino intervenir dans un cours d'une classe de terminale, dans un lycée d'Avellaneda où j'étais professeure. Les élèves avaient lu *Glaxo*, et Ronsino a fait une petite conférence suivie d'un entretien de la part des élèves].

HR: Sí.

LG: Qué fue una charla bárbara, esa.

HR: [rires] Estuvo buena.

LG: En esa charla, no sé si fue en esa charla o en la anterior vez que nos entrevistamos, hablamos de *La descomposición* y decías algo así como que empieza con una imagen mental que vos tenías que era un hombre escribiendo en una casa en el campo. A partir de esa imagen comienza una escritura, yo me pregunto esa imagen está escrita en la novela.

HR: No, no está escrita realmente y como la veo, sino que aparece, me parece, en el clima, en la escenografía de esa imagen. Porque además la imagen es el

tipo que está adentro de una casa escribiendo con una máquina de escribir y en la novela el tipo nunca, salvo una sola vez, entra a la casa.

LG: Porque en la escena inicial él está cortando la leña [On fait allusion au personnage d'Abelardo Kieffer].

HR: Después aparece esa escena en donde se esconden en un galponcito y suena el teléfono, y después entra la casa pero en un recuerdo, cuando él entra y encuentra a la mujer y al hijo. Pero si no, no se narra nunca el interior de la casa y la imagen que yo tenía era como si hubiera una cámara y el tipo estuviera de espaldas a esa cámara escribiendo frente a una ventana.

LG: Ah ¿te lo imaginabas de espalda?

HR: Sí, de espalda.

LG: O sea tu punto de vista estaba con la espalda del tipo…

HR: De espaldas, el tipo con una máquina de escribir, la ventana y el afuera. Y en la novela es todo al revés: el afuera y la casa como guardando un secreto, la casa encerrada con ese secreto que solo se revela cuando él, a través del recuerdo, entra y descubre lo que descubre. Pero no está narrada [l'image qui déclenche la narration] explícitamente como yo la imaginaba sino que fue como el punto inicial para poder empezar a pensar todo ese entorno, todo ese clima y toda esa escenografía.

LG: Y esa escena entonces ¿te da además de esa escenografía la historia que vos vas a contar o tiene más bien que ver con una lengua o con un tono que aparece configurado en esa escena que vos te imaginás?

HR: Y es todo, todo eso. Más el tema de la lengua, es algo que me obsesiona cada vez más, también en un sentido explícito porque por ahí está lo que me interesaba en *La descomposición.* Pero era mi primera novela y no estaba tan… no me detenía tanto a pensarlo explícitamente. Sabía que había una necesidad de trabajar la lengua pero a medida que fueron saliendo las otras es lo que me interesa cada vez más.

LG: ¿Más que la historia?

HR: Sí, cada vez más, y vas a ver que en *Lumbre*, si bien vas a ver que está plagada de historias, hay como un artefacto que a diferencia de las otras dos no cierra con un golpe de efecto sino que más bien la intención es *Lumbre* es contar cada una de esas historias como si fuera, digamos, una caja de resonancia también de voces y eso es un cambio fuerte en relación a *Glaxo* y a *La*

descomposición en que las dos, de un modo distinto, cuando llegás al final hay un golpe de efecto.

LG: Bueno en *Glaxo* más.

HR: Y en esta también ¿no? En *Lumbre* hay como un cierre más…

LG: ¿Progresivo…?

HR: Sí... Hay elementos como para que cada uno redondee una historia, pero ese redondeo no es al estilo del final sorpresivo. Además, al ser una novela tan larga tiene otra propuesta que es la de insertarse en un entramado de historias y entonces ahí aparecía también la cuestión de la lengua y como ensamblar todo eso, cómo ir ensamblando los desvíos, los distintos desvíos que hay. En *Lumbre* aparecen unos cuadernos de Pajarito Lernú, radicales, que rompen con todo lo que se está narrando ahí.

LG: ¿Lo que está escrito en los cuadernos forma parte de la novela?

HR: Sí, hay cuatro fragmentos, pero hay dos en especial que son muy radicales, de una escritura extraña dentro de la novela y me gustó mucho hacer eso. Lo último que escribí fue un cuaderno y lo escribí acá, en aquella mesa [il signale un table du bar], y la intención era escribirlo así [Hernán imite le mouvement des mains qui tapent de manière accélérée sur le touches d'un ordinateur ou d'une machine à écrire], que sea una escritura que no esté atada tan minuciosamente que corresponda con lo que se había contado antes, sino una escritura tremendamente libre y basada en una melodía.

LG: En un ritmo…

HR: Cómo está todo, pero una escritura distinta, que te provoque una interrupción en la novela y a mí me gustan esas cosas de la novela. Entonces ahí ya aparece cada vez más y en la que estoy empezando a pensar ahora hay un detenimiento cada vez más en la lengua cosa que en *La descomposición* estaba de un modo más o menos consciente, pero estaba. Era mi primera novela y había muchas cosas por descubrir, cómo se escribe una novela.

LG: Pero es una preocupación que vos ahora leyendo tu novela decís « sí, evidentemente yo ya estaba preocupado por esto y no lo estaba haciendo pero estaba preocupado» y en el momento de esa escritura estabas pensando en eso y la escribiste como tu primera novela, como pudiste, como salió.

HR: Sí, ya estaba preocupado en eso, pero quiero decir que ahora no me seduce tanto el golpe de efecto como una trama que esté así no sé…

LG: Final sin clausura…

HR: Algo así…

LG: Que haya final pero que no haya clausura.

HR: Sí, pero que sea experiencia al mismo tiempo.

LG: ¿A qué te referís con experiencia?

HR: Que se cuente algo que no sea solo un experimento lingüístico, ¿me explico? Que no sea una cosa metafísica, sino que haya encarnadura en una experiencia.

LG: Escuchando otra vez la entrevista que habíamos tenido y pensando las preguntas, pareciera que estamos dividiendo historia y lengua y es una división que no sé si tiene demasiado asidero, porque, si no, se convierte en eso. Es un juego verbal y si bien la literatura es un juego verbal… entiendo lo que decís…

HR: Claro, pero a lo que voy es que me interesa cada vez más pensar en una poética. Una cosa que es probable que esté acá, que no es que no esté en *Glaxo.* Hay una poética en los fragmentos y muchos me dicen que acá en *Lumbre* se nota mucho eso, yo no sé…

LG: Bueno en *Glaxo,* particularmente, el capítulo en el que se cuenta el encuentro con la Negra Miranda, que salen del cine, a mí ese me pareció súper poético. El que empieza diciendo que la gente es el reflejo de las uñas de los pies

HR: Ah mirá… El de Bicho. Yo lo veía más en el primero.

LG: El primero sigue siendo para mí el capítulo que más me cuesta. Cada vez que lo vuelvo a leer, es mi lectura ¿no? Mi experiencia de lectura. Es el más seco, está bien que así sea porque es el estado en el que está este personaje. Te estás encontrando con eso, con un tipo que está después de todo, de vuelta de toda la historia que después a vas a leer. Se mete en esa casa. Además todo el merodeo sobre los trenes y los sueños, te metés un poco en el clima de esa casa… y la peluquería y la casa te instalan en una situación. Pero revisando esta novela y leyendo algunas cosas de otros escritores yo encuentro que en otros escritores no hay problema con la lengua, la lengua no les genera ningún problema, está todo bien. La lengua para unos escritores no es ningún problema, es un medio para contar y entonces las frases están llenas de palabras. Quizás también, a mí no se me hubiera ocurrido pensar esto si no me hubiera ido de Argentina.

HR: En la lengua tal cómo estás pensando ahora.

LG: Yo a veces agarro un libro y es una lectura más descolocada, porque quizás estoy en un bar leyendo y todo lo que pasa alrededor no tiene nada que ver con eso.

***

HR: [Dans *Lumbre*] Hay escenas en París. París, Buenos Aires, un pueblito en Canadá, la pampa, Chivilcoy. Es una novela que abre un montón el juego.

LG: ¿Son todos lugares que vos conocés?

HR: No, también Austria. No, no son todos lugares que conozco.

LG: ¿Y cómo te manejaste con eso?

HR: Lo de París sí porque cuando fui vi un lugar y me impresionó.

LG: ¿Cuál?

HR: La plaza de Canadá, la place du Canadá [Hernán imite l'accent français, rires]. Que está en el puente de Alexandre Tercero. Está la estatua de Simón Bolívar y enfrente, a cien metros, está la estatua de Lafayette, y la fotógrafa [le personnage de Hélène Bergson] que es canadiense después viene a Buenos Aires. Es fotógrafa de una ONG ecologista también, y está obsesionada con los combates históricos. Entonces ahí descubrió un combate histórico [Hernán lève son bras comme s'il était un général monté dans son cheval qui porte son épée] y a cien metros Lafayette también montado. Entonces quiere hacer un montaje fotográfico de este combate imaginario, no le sale la beca, no tiene sustento…

Pero las estatuas, estuve buscando en internet, y las estatuas no fueron pensadas para ese lugar, se trasladaron y quedaron ahí.

LG: O sea que es totalmente casual que estén ahí…

HR: Es casual, no estaba pensado.

LG: Y vos lo descubriste…

HR: Yo lo vi y pensé en eso. No sé si se habrá escrito algo sobre eso, pero fíjate está ahí en la Place du Canada.

LG: Y con los lugares sobre los que escribís y no conocés, ¿inventás todo?

HR: Bueno ahí se juega otro registro más delirante. Vas a ver el registro de Austria que lo escribí antes de viajar, el registro de Belgrado también. Hay una cosa como más experimental y más alocada.

LG: Y eso ¿te liberaba? El hecho de no conocer el lugar y no tener que rendirle ningún tipo de homenaje.

HR: Y bueno Chivilcoy está deformado, cambio cosas. No, no me preocupa mucho eso, no es fiel. Bueno, pero me olvidé la pregunta que me hiciste.

LG: No, todavía no te la hice. Hablaste de los cuadernos de Pajarito y que te había gustado mucho el modo de producción. Había sido en un bar, escribiste en dos días

HR: Lo escribí en dos días.

LG: ¿Y lo corregiste?

HR: Poco, pero era un texto más liberado porque en el cuaderno de Pajarito yo estaba abierto a cualquier cosa y el resto de la novela lo corregí.

LG: ¿Corregiste mucho?

HR: Sí, mucho.

LG: ¿Cómo hacés para que se note que esa escritura es otra escritura? Vos sabes que esta escritura es otra escritura, que lo que estás haciendo ahí no es lo mismo que estás haciendo en otra parte, pero ¿cómo hacés para que eso sea evidente?

HR: En esos momentos es cuando aparece la lengua como clave, cómo trabajás la lengua justamente, para que cuando se lea vos puedas hacer una diferencia o no. Y lo ideal es, ojalá, que haya una diferencia, que se vea. Muchos me dijeron que sí, que era notable la diferencia y que parecían textos de otro. Yo tuve esa sensación cuando lo escribí y me encantó, pero explicarla, no sé, me cuesta.

LG: Es que eso engancha con la pregunta que quería hacerte. Porque era algo que te quería preguntar sobre *Glaxo.* Los 4 capítulos, si bien se nota que hay algo que es común, que cada capítulo es una narración en primera persona, sin embargo, no es lo mismo.

HR: Sí, no pero no se trata de eso, se trata de cómo se trata la lengua.

LG: En *Glaxo.*

HR: Acá hay como otra cosa, hay como otro paisaje, otros personajes, hay otra velocidad. Hay otra velocidad.

LG: Bueno pero la velocidad es un tema que estuve pensando mucho en *Glaxo*, el capítulo final se desboca.

HR: Sí.

LG: Y en *La descomposición* también, estaba releyendo mis notas al margen de *La descomposición* y en muchas digo cosas sobre el ritmo. Se acelera. Pones el

sujeto al final del resto de la oración. Hay oraciones que son subordinadas cuyo referente está en la siguiente frase, eso te ralentiza un montón la lectura. Yo leo y digo « esto está lento, esto me exigió una lectura lenta » y entonces digo « ¿por qué este otro texto no me exige una lectura lenta y este sí? » y entonces voy a ver a la gramática, voy a ver qué hizo con la gramática. Pero eso no sé si eso es lo que vos pensás cuando estás escribiendo.

HR: No, no es tan explícito, pero sí hay un tiempo que vos tenés más o menos. Que es en el que querés que transcurra la velocidad de la novela y en esta fue todo un aprendizaje de eso, porque pensaba finalmente « ¿qué tengo que hacer? ¿ahora tengo que narrar cómo traslada todo el vaso y lo deja en la mesa? ¿O no importa eso? Pongo el vaso de una vez en la mesa y hago que lo tome directamente, ¿cuento que lo tiene que agarrar al vaso o ya lo tomó? » ¿Me entendés? Estaba muy presente en la escritura de *La descomposición:* se van a encontrar Bicho Souza y Kieffer y van a comer un asado y ¿qué hago? ¿Narro todo? Entonces, en esa decisión está la velocidad. Y otra cosa que me parece que es importante para determinar la velocidad, narrar algo que es puramente cotidiano y en el cual no hay un hecho extraordinario que rompe el orden. O si vas a narrar algo extraordinario, como por ejemplo en un asado que es el episodio central que te organiza todo, tenés que buscar un episodio pero dentro de la cotidianeidad.

LG: Bueno capaz que por eso el primer capítulo de *Glaxo* es el más duro. Porque ya pasó todo y es la cotidianidad y el momento en el que Vardemann penetra a la empleada se transforma en un episodio extraordinario, pero a la vez ya integrado. Irrumpe algo y rompe algo porque parecía que no estaba pasando nada y de repente pasa esto. Pero pasa esto metido en esa cotidianeidad y entonces forma parte de ella, es algo que pasa habitualmente…Yo lo leí así.

HR: En estos cuadernos hay una velocidad más fluida porque hay algo, hay una decisión de narrar las acciones más vertiginosamente para que contrasten con el resto de la trama, pero también hay algo espeluznante cerrándose. También son como pequeños cuentitos dentro de la novela. Me refiero a dos, los otros son más históricos.

***

HR: Te va a gustar mucho una novela que tiene el cuerpo en el centro, *La comemadre* de Roque Larraquy, la publicó Entropía [petite maison d'édition argentine]

LG: A partir de esta imagen que evocás que es una imagen que dispara una escritura, yo me preguntaba si en *Glaxo* pasaba lo mismo, si tenías una imagen.

HR: Sí, trabajaba en una librería en La Boca y la imagen viene, de ahí de esa zona que es como una periferia de camiones, de avenidas de suburbio. Y a partir de ahí, una imagen de un día caluroso, casi veraniego, de una situación. La imagen es como un kiosquito improvisado y un chico yendo a comprar una bebida en bicicleta con la botella y a partir de esa imagen la necesidad de contar una historia que tenga la sensación del verano y un espacio parecido a ese de La Boca, en Chivilcoy, era el de *Glaxo*. Y tenía un título que era *Preludio a una tormenta de verano.*

LG: ¿Por qué no lo usaste?

HR: Porque no [Rires très fortes], porque después apareció *Glaxo* y me parecía que era contundente.

LG: Sí, yo por eso no entendí, porque en la traducción no lo respetaron, pero Glaxo existe en Francia

HR: Pero por eso mismo, no querían tener quilombos. En Italia de hecho salió así, que yo sepa no hubo problema. Más que la imagen era esa sensación condensada en el chico y eso después estando en la cabeza con el tiempo me se va un territorio concreto y sobre ese territorio se empezó a formatear el escenario de *Glaxo* y después vino la cita de Walsh.

LG: ¿Y por qué?

HR: Porque me parece interesante la conexión, hay un momento en el libro que dice "un suboficial anónimo".

LG: Y además hablás del libro.

HR: Pero eso aparece mucho después antes de empezar a escribir, entre esa imagen y el momento en que empiezo a pensar los personajes pasa mucho tiempo. La sensación de querer escribir algo con eso es como la base a partir de la cual empieza a desplegarse todo, estoy contando una sensación muy primaria. Estaba releyendo a Walsh en ese momento y empecé a pensar en que los fusiladores no tenían nombre, no estaban nombrados, me impresionó.

LG: Los quisiste nombrar…

HR: Invento al personaje ese.

LG: O sea que eso te dispara la escritura, la escritura misma te lleva por ahí.

HR: Amasando todo, va entremezclando todo, se va amasando y de pronto aparece algo, no me acuerdo dónde leí que uno cuando se acuesta a dormir no sabe con qué va a soñar. Pero tiene todo el material disponible, me encantó porque vos tenés un montón de elementos y te ponés a escribir y por ahí aparece algo que no tenías planeado entremezclado. Entonces uno puede explicarlo pero también el proceso de escritura le va dando forma a un montón de cosas que uno no puede explicar antes. Yo tenía un plan de *Glaxo* de cuatro pero después en la escritura aparecen otras cosas y en ese plan los capítulos estaban ordenados tal como aparecen.

LG: ¿Sí? O sea que ya tenías pensado que el final…

HR: Tengo un cuaderno con todo eso, ya estaba configurado que iba a ser un reloj.

LG: Yo cuando lo leí tuve la sensación de que era una máquina perfecta. Por eso fue también tan efectiva cuando la vi en la escuela porque la leímos en dos horas.

HR: Es que *Glaxo* es el formato justo para un colegio…

LG: Y a mí me parecía que les iba a gustar, que los iba a fascinar. Un libro corto que se puede leer en dos horas. Lo leímos en clase. En ese momento yo estaba convencida de que había que leer en clase, capaz que ahora con mi experiencia en Francia cambié. Porque los alumnos franceses tienen una tradición de estudio en la que fichan, pero mis alumnos argentinos no lo hacían y entonces a mí me parecía que todo lo que ellos pensaran durante la lectura se iba a perder si lo leían en sus casas, y que leyéndolo en clase eso iba a aparecer en una discusión y entonces iba a formar parte de una lectura en común y se le va a comunicar a otros.

HR: Sí, pero hay textos que son más complejos y es difícil hacer eso. Un amigo en Chivilcoy empezó a dar clases también a alumnos de tercero, cuarto año. Les dio el libro y me pasó ejercicios donde ellos tomaban a los personajes y a partir de esos personajes escribían otro momento. Había un Vardemann, había una Negra Miranda y otras situaciones. *Lumbre* no funciona en la escuela secundaria.

LG: ¿Por qué?

HR: Porque es más compleja la estructura, porque son 300 páginas, porque es más experimental en algún sentido. La temática no está tan agarrada y cerrada. *La descomposición* tampoco.

LG: Te hago dos preguntas de *Lumbre*. ¿Por qué un tercer libro con estos personajes? Vos me dijiste que estabas escribiendo *Lumbre* y que este era el cierre ya casi terminado el ciclo de estos personajes porque cerrar el ciclo…

HR: Es un cuarto [livre] en realidad porque este ciclo empieza con los cuentos.

LG: Claro.

HR: Por eso no es una trilogía.

LG: El cuarto aparece narrando algo que está en el origen de todo, cuando empecé a escribir quería narrar cosas que fueron narradas en *Lumbre*. Pero nunca había sabido cómo hacerlo. En las otras novelas no entraba, entonces tenía eso pendiente ¿viste? Algo que se viene amasando, entre las lecturas y las sensaciones, desde que yo tengo ganas de escribir una novela.

LG: ¿Y te gusta cómo salió?

HR: Me siento aliviado, no sé, lo hice, cerré. Salió cómo salió, pero me siento aliviado. A veces hay cosas que me gustan cómo quedaron, otras que me generan dudas todavía, pero también es un formato distinto al de los otros libros porque las otras son novelas más breves y esta es una novela de 300 páginas.

LG: Gracias, Hernán.