



HAL
open science

Le rapport entre fiction et réalité dans l'oeuvre de Tomás Eloy Martínez ou le pouvoir des mots dans les rapports de force

Lucie Valverde

► **To cite this version:**

Lucie Valverde. Le rapport entre fiction et réalité dans l'oeuvre de Tomás Eloy Martínez ou le pouvoir des mots dans les rapports de force. Littératures. Université d'Angers, 2014. Français. NNT : . tel-01093137

HAL Id: tel-01093137

<https://theses.hal.science/tel-01093137v1>

Submitted on 10 Dec 2014

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

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

Thèse de Doctorat

Lucie VALVERDE

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

École doctorale : SCE (Sociétés, Cultures, Echanges)

Discipline : Espagnol (section 14)

Spécialité : Langues, civilisations et littératures étrangères

Unité de recherche : 3L.AM EA 4335

Soutenu le 14 mars 2014

Le rapport entre fiction et réalité dans l'œuvre de Tomás Eloy Martínez ou le pouvoir des mots dans les rapports de force

JURY

Rapporteurs : **Caroline LEPAGE**, Professeur, Université de Poitiers
Graciela VILLANUEVA, Professeur, Université de Paris Est Créteil

Examineurs : **Milagros EZQUERRO**, Professeur émérite, Université Paris-Sorbonne (Paris IV)
Roselyne MOGIN-MARTIN, Professeur, Université d'Angers

Directeur de Thèse : **Erich FISBACH**, Professeur, Université d'Angers

Remerciements

Je tiens en premier lieu à remercier Monsieur Erich Fisbach, directeur de cette thèse, tout d'abord pour la confiance qu'il m'a accordée en acceptant de diriger ce travail doctoral. Je souhaiterais aussi lui exprimer ma gratitude pour la grande disponibilité dont il a toujours fait preuve à mon égard, pour ses précieux conseils, ses encouragements, son écoute et son soutien indéfectibles tout au long de cette thèse ; il a été pour moi un guide d'une valeur inestimable.

Mes remerciements vont également à Tomás Eloy Martínez, qui a toujours répondu à mes questions avec beaucoup de soin et surtout une extraordinaire gentillesse.

Je remercie la Fundación Tomás Eloy Martínez et tous ses membres qui m'ont ouvert les portes de leurs archives avec une grande sympathie, me donnant accès à de précieux documents pour mon étude. Je sais notamment gré à Ezequiel Martínez, pour son accueil chaleureux et pour le temps qu'il m'a accordé lors d'entretiens, ainsi qu'à Federico Córdoba, dont les attentions ont constitué une aide très appréciable dans mes recherches.

Je remercie Guillermo Mira, pour les entretiens qu'il m'a fait l'honneur de m'accorder ; les pistes de réflexion d'une grande richesse qu'il m'a suggérées lors de ces très fructueuses séances de travail ont été une source d'inspiration considérable. Je tiens également à le remercier pour sa chaleur humaine et son enthousiasme, qui ont contribué à faire de ces entretiens des instants très précieux pour moi.

J'adresse également mes remerciements à la Société des Hispanistes Français, pour la bourse qu'elle m'a accordée en 2011 et qui m'a aidée à mener à bien ce voyage d'études capital me permettant d'accéder aux archives de la Fundación Tomás Eloy Martínez, à Buenos Aires.

Je remercie tous les membres du laboratoire 3L.AM, pour leur soutien tout au long de ce travail de thèse, l'entente chaleureuse qui caractérise notre équipe de recherches m'a toujours été d'un grand réconfort, j'y ai puisé une grande énergie.

Je souhaite aussi exprimer ma gratitude à l'ITBS, pour m'avoir donné la possibilité de terminer cette thèse dans des conditions idéales, grâce à un aménagement de mon service d'enseignement.

Je tiens à remercier Milagros Ezquerro, Caroline Lepage, Roselyne Mogin-Martin et Graciela Villanueva, pour m'avoir fait l'honneur d'accepter de constituer mon jury de thèse.

Je remercie tous mes collègues, amis et amies, pour leur soutien et leur affection ; leur présence m'a été extrêmement précieuse, voire indispensable. Je tiens à adresser un remerciement particulier à Elsa Broudic et à Lucie Maupetit, qui ont contribué à la réalisation technique de cette thèse.

Mes remerciements vont enfin à ma famille, dont les encouragements et l'affection m'ont portée tout au long de ce travail de thèse.

Introduction.....	11
1. [H]istoire et [h]istoire.....	29
1.1. Le point de départ : le journalisme.....	29
1.1.1. Le journaliste « absolu » : les dix commandements du journaliste.....	29
1.1.1.1. L'éthique de la recherche de la vérité : indépendance et responsabilité	31
1.1.1.2. Journalisme et narration	36
1.1.1.3. Expertise et engagement dans l'écrit	39
1.1.2. Du journalisme à la fiction : le « cycle péroniste ».....	41
1.1.2.1. Des entrevues à la Puerta de Hierro (1970) à <i>Las vidas del General</i> (2004).....	41
1.1.2.2. Un « duel de versions narratives » : la naissance du cycle péroniste.....	43
1.1.2.3. « Ficción, Historia, periodismo : límites y márgenes » : le chemin vers la fiction	45
1.1.3. <i>La pasión según Trelew</i> (1973).....	48
1.1.3.1. Une confrontation décisive avec le pouvoir	48
1.1.3.2. Premiers pas vers l'écriture romanesque	51
1.1.3.3. Souci du témoignage et engagement pour la démocratie	59
1.1.4. <i>Lugar común la muerte</i> (1979).....	60
1.1.4.1. Où réalité et imagination se mêlent.....	60
1.1.4.2. Altération de la perception de la réalité par les sens.....	64
1.1.4.3. Le corps, la voix et l'écriture	68
1.2. Influences théoriques.....	72
1.2.1. Philosophie et Histoire	72
1.2.1.1. Walter Benjamin, le « chiffonnier baudelairien »	72
1.2.1.2. Hayden White	79
1.2.2. Le Nouveau Journalisme	81
1.2.2.1. La chronique, un genre « latino-américain par excellence »	81
1.2.2.2. Rodolfo Walsh, le journaliste détective engagé.....	84
1.3. De l'Histoire vers l'histoire : un « désir de rectifier la réalité »	90
1.3.1. Comment rendre compte de l'Histoire ?	91
1.3.1.1. Niveau paradigmatique : les événements historiques.....	91
1.3.1.2. Niveau syntagmatique : la construction du temps.....	97
1.3.1.3. Des romans peuplés de personnages historiques... et moins historiques.....	103
1.3.1.4. Les procédés de l'histoire racontée	107
1.3.2. Une réalité transfigurée	109
1.3.2.1. Altération de la limite entre fiction et réalité.....	109
1.3.2.1.1. Des personnages qui troublent les limites	109
1.3.2.1.2. L'investissement des zones d'ombre de l'Histoire.....	112

1.3.2.2.	Mélange des genres.....	115
1.3.2.3.	Auteur, narrateur ou personnage ?.....	121
2.	« L'autre rive ».....	131
2.1.	La subjectivité de la perception.....	136
2.1.1.	Perception et existence	136
2.1.1.1.	Les sens des personnages : un problématique accès à la réalité, entre « la chose en soi » et « la chose pour moi »	136
2.1.1.2.	Des sens altérés	141
2.1.1.2.1.	Des sens défaillants	142
2.1.1.2.2.	Des sens qui s'effacent	143
2.1.1.2.3.	Des sens niés	147
2.1.1.2.4.	Des sens qui perçoivent ce qui « n'est pas »	151
2.1.2.	Un regard fragmenté... ou des fragments de regard ?.....	155
2.1.3.	Mémoires et réalités	163
2.1.3.1.	Manipulations volontaires et utilisation du souvenir : mémoire ou imagination ? 164	
2.1.3.2.	Manipulations involontaires du souvenir et mémoire littérale : de l'oubli à la folie	168
2.1.3.3.	Un hommage à la mémoire : Martel ou la mémoire exemplaire	173
2.2.	Transgression des frontières et des limites	175
2.2.1.	Limites géographiques et physiques	177
2.2.1.1.	Les montagnes jaunes et la tranchée	177
2.2.1.2.	Frontières et exils	180
2.2.1.3.	L'eau, les fleuves et leurs rives.....	183
2.2.2.	Les miroirs	188
2.2.3.	Des frontières entre la vie et la mort.....	192
2.2.4.	Les cartes	195
2.2.5.	L'érouv	198
2.2.6.	Entre mythe et réalité	199
2.3.	Des réalités alternatives.....	203
2.3.1.	Des réalités créées par les cartes	203
2.3.1.1.	Cartes, mémoire et réalité : Buenos Aires ou la permanence à travers la mutation	203
2.3.1.2.	Cartes et passages.....	211
2.3.2.	Des réalités créées par la folie.....	215
2.3.2.1.	Passions nécrophiles	215
2.3.2.2.	Paranoïa et inversion des valeurs	218
2.3.3.	Des mondes parallèles ou symétriques	224
2.3.3.1.	Le double	224

2.3.3.2.	Le jumeau.....	229
2.3.3.3.	Le retour cyclique.....	233
3.	Le pouvoir et les mots, le pouvoir des mots.....	239
3.1.	Une première approche vers « le sombre cauchemar du pouvoir » : <i>Sagrado et La mano del amo</i>	243
3.1.1.	Le langage au centre	244
3.1.1.1.	Le langage, un protagoniste à part entière.....	244
3.1.1.2.	Le langage, source et enjeu du pouvoir des femmes.....	253
3.1.2.	Le pouvoir dans l'espace privé : le règne féminin.....	258
3.1.2.1.	Un modèle matriarcal.....	258
3.1.2.2.	L'autoritarisme maternel.....	262
3.2.	Le pouvoir des mots dans l'espace public	265
3.2.1.	Le 4 ^{ème} pouvoir : la presse	265
3.2.1.1.	Les mots de la presse, révélateurs et créateurs de réalité	266
3.2.1.2.	Limites et ambivalences	268
3.2.2.	La mainmise sur l'esprit : religion, superstitions et croyances.....	274
3.2.2.1.	La vacuité du message religieux.....	274
3.2.2.2.	« Un pays gouverné par les mages et les devins ».....	275
3.2.2.3.	La Croix et l'Épée : des mots qui justifient la violence	280
3.2.3.	Des mots qui créent l'illusion : la politique.....	284
3.2.3.1.	Le couple Perón : des mots-exhibition.....	285
3.2.3.2.	Menem : des mots-dissimulation	290
3.2.4.	Les mots-disparition de l'armée	294
3.2.4.1.	Des mots qui imposent l'uniformité.....	294
3.2.4.1.1.	La doctrine, ou les mots-guides du militaire	294
3.2.4.1.2.	Une voix unique imposée	297
3.2.4.2.	De l'usage du silence et du secret.....	301
3.3.	Le contre-pouvoir artistique : un pouvoir subversif	306
3.3.1.	Une illusion révélatrice d'illusions	307
3.3.2.	Un pouvoir démiurgique : l'invention comme acte suprême.....	309
3.3.3.	Le pouvoir des mots dans la lutte contre la disparition.....	316
3.3.3.1.	La figure du <i>dominus</i> : le docteur Dupuy	317
3.3.3.2.	Le contre-pouvoir artistique comme <i>magister</i>	321
3.3.3.3.	Dominus vs Magister : la trajectoire d'Emilia dans les jeux de pouvoir.....	336
4.	Le corps objet et outil de pouvoir	347
4.1.	Le corps victime.....	351
4.1.1.	Le corps défaillant.....	351

4.1.1.1. La vieillesse.....	352
4.1.1.2. La maladie	355
4.1.1.2.1. Les déficiences du corps.....	355
4.1.1.2.2. Les affections mortelles	358
4.1.1.3. Le corps symptôme	371
4.1.1.3.1. Signes et troubles somatiques	371
4.1.1.3.2. L'autodestruction	378
4.1.2. Le corps dépossédé	387
4.1.2.1. Le vampirisme	387
4.1.2.2. La sexualité comme souillure	391
4.1.2.3. Le dressage par le corps.....	396
4.1.2.3.1. La domestication du corps.....	396
4.1.2.3.2. La torture	398
4.1.2.3.3. Le dressage.....	399
4.1.2.4. De la menace de mort à l'exécution : le corps otage	402
4.1.2.4.1. La menace de mort.....	402
4.1.2.4.2. La capture	406
4.1.2.4.3. Le marquage	411
4.1.2.4.4. L'exécution	412
4.2. Le corps victorieux	416
4.2.1. Le corps masque	416
4.2.2. La sexualité comme libération	422
4.2.3. De la vie à la mort en passant par la disparition : la transcendance du corps.....	427
4.2.3.1. Le fétichisme	429
4.2.3.2. Des corps démultipliés.....	430
4.2.3.3. Des corps ressuscités d'entre les morts ?	432
4.2.3.3.1. Des figures christiques.....	432
4.2.3.3.2. Des cadavres de plus en plus vivants.....	435
4.2.3.3.3. Des corps remplis de pouvoir	438
4.2.3.3.4. Des corps vengeurs.....	441
Conclusion	449
Bibliographie	463
Annexe A : « Los titulares de mañana ».....	475
Annexe B : Eléments biographiques de Juan Domingo Perón et Eva Duarte	479
Annexe C : La construction du temps dans <i>La novela de Perón</i>.....	483
Annexe D : Page de dédicace de <i>Sagrado</i>	485

Annexe E : Ouvrage de José López Rega.....	487
Annexe F : Ouvrage sur Carlos Saúl Menem	489

INTRODUCTION

Tomás Eloy Martínez (1934-2010) est avant tout connu en Amérique latine pour sa carrière journalistique exemplaire ; cependant, l'œuvre romanesque de cet auteur a également suscité un intérêt grandissant, *Santa Evita*¹ (1995) devenant ainsi le roman argentin le plus traduit de toute l'Histoire. Notons toutefois qu'il ne s'agit pas d'un simple succès d'édition, la qualité de son écriture ayant été saluée à maintes reprises par de grands noms de la littérature tels Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez ou Carlos Fuentes, pour n'en citer que quelques-uns.

La première approche professionnelle de l'écriture de Martínez se fera donc tout d'abord par l'intermédiaire du journalisme ; il apprendra de ce métier qu'il exercera avec passion jusqu'à la fin de ses jours l'art délicat de manier les mots, et la puissance que peut renfermer le discours. Ainsi, il ne cessera de défendre cette profession première et ses valeurs, comme l'éthique et le soin apporté à la rédaction de chaque article.

C'est également ce métier qui lui fera vivre une expérience déterminante pour l'ensemble de sa future carrière de romancier ; en effet, c'est en qualité de journaliste que Martínez a été amené à rencontrer à diverses reprises le Général Juan Domingo Perón. En 1970 notamment, celui-ci confie ses mémoires à Martínez, qui les enregistre pendant plusieurs jours et ne peut que constater une évidente manipulation des faits visant à présenter le Général sous son meilleur jour. C'est là une des premières confrontations de l'auteur avec le pouvoir, puisqu'il est contraint par les règles régissant sa profession de publier les transcriptions de ces dialogues telles que les avait validées Perón, sans possibilité d'y apporter de corrections — qu'il avait pourtant suggérées au Général.

Cette limitation de sa parole marqua profondément Martínez, dont le sentiment de dépossession de sa propre voix ne tardera pas à nourrir un projet qui le projettera sur la scène littéraire. En effet, s'appuyant sur les textes recueillis auprès de Perón et sur ses propres investigations, et après avoir écarté la forme de la biographie — à la liberté aussi codifiée que celle de l'article de presse —, Martínez se tourna vers la fiction pour proposer sa vérité au sujet du Général. C'est alors que débute ce que certains ont appelé le « cycle péroniste » de

¹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita* (1995), Madrid, editorial Suma de Letras, S. L., 2003. Traduction française: *Santa Evita*, traduction d'Eduardo Jiménez, Paris, Robert Laffont, 1996.

Martínez, qui commence avec la publication en 1985 de *La novela de Perón*². Ce roman au succès immédiat connaît une réception étonnante, les lecteurs n’y distinguant pas la frontière entre fiction et réalité : l’œuvre fait trembler l’image que Perón avait laissée de lui-même, et bientôt les éléments fictionnels de *La novela de Perón* sont communément perçus — y compris par des historiens peu scrupuleux — comme des vérités historiques. Malgré les protestations de Martínez, soulignant la nature romanesque de son œuvre, le même phénomène se produit dix ans plus tard, lors de la publication de *Santa Evita*. Pour tenter de dissiper ces confusions, l’auteur publie l’année suivante la chronique *Las memorias del General*³ (1996), qui reprend mot pour mot le contenu des entrevues de 1970 avec Perón, ainsi que des articles complémentaires mettant en lumière les falsifications de l’Histoire menées par le Général. Ce dernier ouvrage avait pour vocation d’être lu en regard avec les deux romans que nous avons évoqués précédemment, et de dialoguer avec eux ; en vain, l’image communément répandue du mythique couple Perón étant désormais celle que l’auteur a présentée dans ses romans.

Cette réception extraordinaire montre bien la force des mots de Martínez, à la vraisemblance si convaincante que nombre de ses lecteurs s’y sont laissés prendre, considérant comme réels des éléments fictionnels. La mouvance de la frontière entre fiction et réalité est en effet une caractéristique de l’œuvre de l’auteur — aussi bien journalistique que romanesque —, qui crée des mondes parallèles au nôtre grâce à la toute-puissance de son discours.

La force de ces deux romans, qui constituent le « noyau dur » de l’œuvre romanesque de Martínez en ce qu’ils ont eu un impact formidable en Argentine et hors de ses frontières, réside également dans la densité des personnages qui les habitent. Qu’ils aient ou non un modèle historique dans notre monde de référence, les personnages y sont dotés d’une épaisseur frappante, notamment si l’on s’attache à leur corporéité. Ce sont là les premières constatations qui nous ont interpellé à l’heure de découvrir l’œuvre de Martínez : la puissance de son langage, d’une richesse saisissante, ainsi que la présence poignante de personnages dont le corps « crève le papier » — de la même façon que certains êtres « crèvent l’écran » au cinéma.

² MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *La novela de Perón* (1985), Madrid, Santillana Ediciones Generales, 2003. Traduction française: *Le roman de Perón*, traduction d’Eduardo Jiménez, Paris, Robert Laffont, 1998.

³ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Las memorias del General*, Buenos Aires, Editorial Planeta, 1996.

Nous avons ainsi eu l'opportunité de présenter précédemment deux mémoires de Master abordant ces thématiques qui avaient attiré notre attention. Un premier travail⁴ a été l'occasion d'analyser les rapports entre mémoire et Histoire dans *La novela de Perón*, montrant l'influence théorique des thèses de Walter Benjamin sur l'écriture de Martínez. L'auteur y suit en effet les préceptes de ce dernier pour procéder à une réécriture de l'Histoire, dans laquelle joue un rôle certain la corporéité des personnages utilisée entre autres pour miner l'image du Général. Nous avons ensuite poursuivi nos recherches, élargissant dans un mémoire de Master 2⁵ notre champ d'étude à l'œuvre romanesque complète de Martínez — mais en nous concentrant toutefois principalement sur les œuvres du « cycle péroniste », emblématiques des procédés d'écriture de l'auteur sur bien des points. Nous avons ainsi approfondi notre étude de la réécriture de l'Histoire menée par Martínez dans ses romans, tout en mettant en évidence que les rapports de force qui y étaient décrits reposaient sur les réécritures de l'Histoire auxquelles procédaient à leur tour les personnages au sein des romans. Nous avons ainsi pu en conclure que dans l'œuvre de Martínez, le pouvoir s'exerce tout particulièrement à travers la maîtrise des mots, et qu'il s'applique également avec plus ou moins de violence sur le corps des personnages.

La réflexion que nous nous proposons de mener aujourd'hui s'inscrit donc dans le prolongement de ces premiers travaux, dans une étude plus poussée et élargie des manifestations de pouvoir dans l'œuvre de Martínez, et de la façon dont le corps de ses personnages se trouve au cœur de ces rapports de force. Notre travail s'appuie cette fois-ci sur l'intégralité de l'œuvre romanesque de l'auteur. En effet, si *La novela de Perón* et *Santa Evita* constituent les œuvres phares de Martínez, elles ne représentent qu'une petite part de l'activité littéraire de l'auteur, qui s'étend de 1969 à 2010.

Comme nous l'avons souligné, Martínez se lance dans l'écriture « professionnelle » en tant que journaliste au début des années 1950, et y fait ses premières armes ; il connaîtra donc les convulsions historiques qui agiteront le pays pendant toute la deuxième moitié du XX^e siècle — ainsi que celles du début du siècle suivant —, à l'origine d'un certain nombre de régimes dictatoriaux. Parallèlement à cette activité journalistique, Martínez donne alors libre cours à sa passion pour la littérature et pour le cinéma ; il se nourrit notamment des auteurs du boom

⁴ VALVERDE, Lucie, *Historia, memoria y corporalidad en La novela de Perón de Tomás Eloy Martínez*, mémoire de Master 1 dirigé par le professeur Erich Fisbach, Université d'Angers, 2006.

⁵ VALVERDE, Lucie, *La parole et le pouvoir dans l'œuvre de Tomás Eloy Martínez*, mémoire de Master 2 dirigé par le professeur Erich Fisbach, Université d'Angers, 2007.

latino-américain, et publie la première critique de *Cien años de soledad*⁶. Sa première fiction s'inscrit dans cette veine de rénovation des codes littéraires et du langage : il publie *Sagrado*⁷ en 1969, roman dans lequel il se livre à un certain nombre de jeux de langage, créant un monde très éloigné de la vraisemblance ou du réalisme. Il reniera vite ce premier essai — refusant ainsi toujours sa réédition.

Martínez continue cependant à écrire comme journaliste, et ses préoccupations pour les mots et la façon dont rendre compte de la réalité vont le pousser à suivre les pas des chroniques de Martí, Arlt, ou encore de Walsh avec *Operación Masacre*⁸, qui sont pour lui les précurseurs du dénommé nouveau journalisme — avant même Truman Capote. *La pasión según Trelew*⁹ (1974) ou bien *Lugar común la muerte*¹⁰ (1979) sont ainsi de clairs exemples d'articles et de chroniques journalistiques dans lesquels entre de plain pied la subjectivité du narrateur, et qui s'inscrivent dans cette veine initiée par ses pairs latino-américains ; Martínez fait donc partie des précurseurs de ce type de journalisme.

D'autre part, comme nous serons amené à le constater, ses prises de position contre les pouvoirs dictatoriaux vont avoir une influence sur sa trajectoire vitale ; menacé par la Triple A, il s'exile en 1975, mais continue depuis l'étranger à dénoncer dans ses articles les violences subies par l'Argentine, notamment sous la dictature militaire mise en place en 1976. C'est également pendant cette période qu'il écrit *La novela de Perón*, exorcisant ainsi en partie la subordination de sa parole à celle de Perón. Il en résulte un roman déroutant pour les critiques littéraires, qui ne savent préciser la nature de cet ouvrage, tant le mélange de genres novateur qu'il présente le rend inclassable — malgré sa fréquente caractérisation comme roman historique, toujours rejetée par l'auteur.

Nous avons déjà évoqué la continuité de ce « cycle péroniste » avec la parution de *Santa Evita* et de *Las memorias del General* ; mais entre temps, Martínez jugea préférable de publier une œuvre explicitement fictionnelle, un roman que l'on peut placer à part dans sa production littéraire : *La mano del amo*¹¹ (1991). Il s'agit en effet d'une œuvre dénuée de référent historique — fait rare pour un auteur dont l'obsession pour l'Histoire s'exprime à travers ses fictions —, née de la volonté de l'auteur d'une part de ne pas publier consécutivement deux romans tournant autour de deux figures du péronisme, et d'autre part

⁶ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Cien años de soledad*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1967.

⁷ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Sagrado*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1969.

⁸ WALSH, Rodolfo, *Operación Masacre* (1958), Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2008.

⁹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *La pasión según Trelew*, Buenos Aires, Granica Editor, 1974. (édition révisée : Buenos Aires, Alfaguara, 2009.)

¹⁰ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Lugar común la muerte*, Caracas, Monte Avila Editores, 1979. (édition révisée : Buenos Aires, Alfaguara, 2009.)

¹¹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *La mano del amo*, Buenos Aires, Planeta, 1991.

de s'essayer à une écriture qui se rapprocherait plus de la poésie — le fait de ne pas être un bon poète ayant été l'un des grands regrets de Martínez. Dans la décennie des années 2000, il renoue avec l'Histoire à travers ses fictions, évoquant notamment l'Argentine des années Menem dans *El vuelo de la reina*¹² (2002), la crise bancaire de 2001 dans *El cantor de tango*¹³ (2004), ainsi que les années de la dictature militaire, en particulier dans le dernier roman qu'il publia, *Purgatorio*¹⁴ (2008). Martínez a ainsi produit une œuvre littéraire vaste sur une période de presque quarante ans, qui témoigne d'un intérêt pour un certain nombre de thématiques récurrentes, mais aussi d'une évolution de son écriture.

En effet, l'étude de l'ensemble des romans publiés par Martínez permet de voir se dessiner des thèmes de prédilection, au premier desquels on peut évidemment dégager celui du péronisme, que nous avons déjà mentionné — au point que l'auteur sera parfois désigné comme le « romancier du péronisme ». Il s'agit d'un intérêt sans aucun lien avec les convictions politiques de Martínez, mais qui a probablement trouvé son origine d'une part dans les contacts répétés de l'auteur avec le Général, et d'autre part dans l'empreinte indéniable laissée par le péronisme en Argentine. Ce thème est également une expression de la véritable obsession de l'auteur pour l'Histoire, et pour toute supposée « vérité historique » — son expérience de journaliste l'ayant amené à constater que vérité et Histoire entrent bien souvent en conflit.

Un autre motif des plus fondamentaux dans l'œuvre de Martínez est ainsi la problématique de la relation entre fiction et réalité, autour desquelles viennent graviter les liens qui se tissent entre l'Histoire, le journalisme, la vérité et le mensonge, ainsi que l'exercice de la mémoire. La préoccupation de l'auteur pour la véracité des faits et pour l'Histoire argentine traverse ainsi toute son œuvre, exprimant ses doutes et ses obsessions à travers la voix de personnages journalistes, désireux de dévoiler la face cachée des événements.

Cet intérêt pour l'Histoire introduit un autre leitmotiv capital pour l'auteur : celui des relations de pouvoir, exercées dans la sphère privée de la famille, ou dans la sphère publique. Il aborde ainsi les rapports de domination entre les êtres sous un angle spécifique, mettant en avant leur usage fondamental de la parole pour parvenir au pouvoir et s'y maintenir. Mais la violence des relations de force dans les romans de Martínez transparait plus précisément à

¹² MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *El vuelo de la reina* (2002), Madrid, Suma de Letras, S.L., avril 2003. Traduction française: *Orgueil*, traduction d'Isabelle Gugnion, Paris, Robert Laffont, février 2004.

¹³ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *El cantor de tango*, Buenos Aires, Planeta, avril 2004. Traduction française: *Le chanteur de tango*, traduction de Vincent Raynaud, Paris, Gallimard, 2006.

¹⁴ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatorio*, Buenos Aires, Alfaguara, novembre 2008. Traduction française: *Purgatoire*, traduction d'Edouard Jiménez, Paris, Gallimard, 2011.

travers la représentation de la corporalité des personnages, car c'est bien sur ces corps que s'abat la force des puissants.

Le domaine de la recherche a commencé récemment à se pencher sur l'œuvre de Martínez ; les ouvrages scientifiques entièrement consacrés à ses écrits sont donc encore relativement rares — les articles qui lui sont dédiés, souvent difficiles d'accès, étant un peu plus nombreux parmi les chercheurs du Río de la Plata, notamment depuis l'obtention par Martínez du prix Alfaguara en 2002 pour *El vuelo de la reina*.

Au nombre de ces ouvrages, on compte celui de María Griselda Zuffi, qui analyse dans *Demasiado Real. Los excesos de la Historia en la escritura de Tomás Eloy Martínez (1973-1995)*¹⁵ la réécriture de l'Histoire dans l'œuvre de Martínez, et la façon dont s'y entrelacent le témoignage et la fiction. Cette étude porte sur un corpus restreint, ses bornes chronologiques limitant sa réflexion à la chronique journalistique *La pasión según Trelew* et aux trois romans *La novela de Perón*, *La mano del amo* et *Santa Evita*.

Carolina Zelarayán a publié en 2003 une adaptation de sa thèse doctorale, intitulée *Deseo, desencanto y memoria. La Narrativa de Tomás Eloy Martínez*¹⁶. Elle y étudie l'association des genres entre fiction, Histoire, historiographie et journalisme dans les romans *La novela de Perón*, *La mano del amo* et *Santa Evita*, ainsi que dans les chroniques journalistiques et essais *La pasión según Trelew*, *Lugar común la muerte* et *El sueño argentino*¹⁷. C. Zelarayán présente ainsi une première partie théorique, reprenant la trajectoire de Martínez depuis les années soixante jusqu'aux années quatre-vingt-dix et résumant l'évolution du traitement de la relation entre Histoire et fiction dans la littérature argentine. Une deuxième partie analyse le corpus que nous avons mentionné ; tout comme M.G. Zuffi, l'auteure s'y intéresse à la réécriture de l'Histoire, à la mémoire et à l'alliance des genres journalistiques et fictionnels. Mais elle y étudie aussi la problématique du pouvoir et la question identitaire du pays et de certains personnages, et constate une insertion du fantastique permettant la remise en question de l'Histoire.

Cecilia M.T. López Badano se centre quant à elle sur le seul roman de *Santa Evita*, dans *La novela histórica latinoamericana entre dos siglos. Santa Evita, cadáver exquisito de paseo*

¹⁵ ZUFFI, María Griselda, *Demasiado Real. Los excesos de la Historia en la escritura de Tomás Eloy Martínez (1973-1995)*, Buenos Aires, Corregidor, 2007.

¹⁶ ZELARAYÁN, Carolina, *Deseo, desencanto y memoria. La Narrativa de Tomás Eloy Martínez*, thèse doctorale dirigée par Nilda Flawiá de Fernández, Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, 2003.

¹⁷ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *El sueño argentino*, Buenos Aires, Planeta, 1999.

*por el canon*¹⁸. Comme son titre l'indique, cet ouvrage se consacre à l'évolution du roman historique latino-américain contemporain et s'intéresse au rapport qu'il entretient avec les questions soulevées par la crédibilité et l'objectivité accordées au récit historique. L'auteure choisit ensuite d'illustrer son propos à travers *Santa Evita*, dans le but de démontrer qu'il s'agit pour elle d'un « cadavre exquis littéraire » — de par l'hétérogénéité de l'œuvre.

Cecilia Carvalho-Figuet, dans son mémoire de Master 1 intitulé « Influencia de la temática borgiana en la obra *El cantor de tango* de Tomás Eloy Martínez »¹⁹, s'est pour sa part intéressée à la façon dont plane l'ombre de Borges sur ce roman en particulier, qui recèle en effet un nombre important de références à son œuvre, notamment dans les descriptions de la Buenos Aires dans laquelle évolue le protagoniste Bruno Cadogan.

Nous pouvons enfin citer le travail de Juan Pablo Neyret, ayant publié un certain nombre d'articles sur l'auteur ainsi que des entrevues avec Martínez ; on peut mentionner son mémoire de maîtrise intitulé « Dos modelos para la muerte : Historia y ficción en « Cómo murió Aramburu », de Montoneros, y *La novela de Perón*, de Tomás Eloy Martínez »²⁰ — travail que nous n'avons pas eu l'opportunité de consulter, mais qui témoigne de son intérêt pour la question qu'il développe souvent dans ses articles, à savoir le rapport entre témoignage et fiction.

Ainsi, une constante se dessine dans ces recherches, en général centrées sur les romans publiés par Martínez dans les années 1980 et 1990, auxquels s'ajoute parfois la chronique journalistique *La pasión según Trelew*. Le thème majoritairement exploré dans ces œuvres reste celui du rapport entre fiction et réalité, et des frontières entre journalisme et littérature — les articles de *Lugar común la muerte* étant paradoxalement peu évoqués dans ces analyses. Aussi, si les œuvres du dénommé « cycle péroniste » ont été étudiées à plusieurs reprises, ainsi que *La mano del amo*, le reste des romans de Martínez n'a encore été que peu exploré. De même, la place de ses chroniques journalistiques publiées dans les années 1970 n'a été mise en valeur que de façon mineure ; nous nous proposons donc dans notre travail de les intégrer à notre analyse, de façon à éclairer leur rôle dans l'évolution de l'écriture romanesque de l'auteur : leur écriture témoigne de la naissance de ce jeu entre fiction et réalité récurrent dans les romans de Martínez. La majeure partie des articles publiés par

¹⁸ LÓPEZ BADANO, Cecilia M.T., *La novela histórica latinoamericana entre dos siglos. Santa Evita, cadáver exquisito de paseo por el canon*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010.

¹⁹ CARVALHO-FIGUET Cecilia, *Influencia de la temática borgiana en la obra El cantor de tango de Tomás Eloy Martínez*, mémoire de Master 1 dirigé par le professeur Erich Fisbach, Université d'Angers, 2008.

²⁰ NEYRET, Juan Pablo, « Dos modelos para la muerte : Historia y ficción en « Cómo murió Aramburu », de Montoneros, y *La novela de Perón*, de Tomás Eloy Martínez », mémoire de maîtrise, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2003.

l'auteur (seulement parus dans la presse et non réédités dans des recueils) a cependant été exclue de notre étude, d'une part car l'objet final de notre recherche reste l'œuvre fictionnelle de Martínez — raison pour laquelle nous ne ferons pas non plus référence aux essais publiés par l'auteur —, et d'autre part pour des raisons pratiques : en plus de cinquante ans ininterrompus de journalisme, l'auteur a publié un nombre d'articles si important qu'il aurait été impossible de les exploiter en une seule thèse. Nous avons bien sûr cité certains d'entre eux, en ce qu'ils éclairaient les choix littéraires ou éthiques de l'auteur, ainsi que l'intérêt qu'il portait à certains thèmes, mais l'extension de la production journalistique de Martínez a exigé de limiter la référence à ses articles uniquement à ceux étant les plus pertinents pour notre étude. De même, si Martínez était un grand cinéphile, nous ne ferons que quelques allusions aux scénarii qu'il a produits, dans la mesure où ceux-ci relevaient plus de la nécessité « alimentaire » que d'une véritable envie de les écrire.

Notre corpus repose donc sur les chroniques journalistiques majeures de Martínez, mais il est également constitué de l'ensemble de ses romans publiés à ce jour — nous allions donc deux genres distincts, mais on ne peut dissocier le journaliste du romancier, et inversement. Nous avons fait le choix d'analyser la totalité des fictions de l'auteur car les œuvres qu'il a publiées dans les années 2000 témoignent du prolongement de ses thèmes de prédilection, et n'ont pourtant été analysées que de manière encore marginale. De plus, ces romans rendent compte de l'évolution de l'écriture de l'auteur, donnée que les études précédentes n'ont pas pu mettre en évidence, de par la restriction de leur corpus.

Notre étude portera donc sur la production romanesque de Martínez dans sa globalité, depuis *Sagrado* jusqu'à *Purgatorio*. Toutefois, certaines de ses œuvres seront moins évoquées que d'autres, car leur nature les place dans une position à part au sein de l'œuvre de l'auteur ; si elles ne sont pas en contradiction avec les thèses que nous défendons, elles sont cependant moins pertinentes au moment de les étayer. Il s'agit tout d'abord de *Sagrado*, caractérisé par des référents dénués de vraisemblance ainsi que par des jeux de langage qui rendent la diégèse difficile d'accès à un lecteur non averti. Ces caractéristiques éloignent le roman du reste de la production de l'auteur, qui refusa toujours sa réédition ; Martínez lui-même considérait donc plus opportun d'écarter cette œuvre, par ailleurs extrêmement difficile à se procurer aujourd'hui puisqu'il ne reste que quelques rares exemplaires en circulation à l'heure actuelle. Nous avons toutefois choisi de maintenir cette œuvre dans notre corpus en ce qu'on y entraperçoit déjà des thématiques que l'auteur développera dans ses romans suivants. Il en va de même pour *La mano del amo*, d'une veine très distincte du reste des écrits de Martínez. Plus onirique, presque totalement dénué de référent historique ou géographique, dans ce

roman l'auteur laisse libre cours à une écriture dans laquelle le souci de vraisemblance importe peu. Mais à l'instar de *Sagrado*, ce roman présente un certain nombre de variations des thèmes chers à l'auteur, ce qui justifie son maintien dans un corpus dont on pourrait être tenté de l'exclure, étant en apparence très éloigné des habitudes d'écriture de l'auteur et ayant par là même moins de points de convergence avec le reste des romans.

Les études précédemment consacrées à Martínez, et que nous avons évoquées plus haut, ont dans leur majorité surtout fait le constat de l'effacement de la limite entre fiction et réalité dans les œuvres de l'auteur publiées jusqu'en 2000. Nous nous proposons également d'approfondir cette thématique, les écrits de Martínez naviguant entre Histoire et histoire(s) ; dans cette perspective, et comme nous l'avons déjà annoncé, nous faisons le choix d'étendre le corpus sur lequel porte notre analyse, notamment dans le but de démontrer l'influence majeure du journalisme sur la formation du romancier au début de sa carrière, ainsi que son évolution jusque dans ses dernières fictions. De plus, cette réécriture de l'Histoire, une thématique centrale chez Martínez, nous amène à un deuxième point que nous souhaitons explorer : ce procédé est synonyme de pouvoir, à travers le maniement du discours. Les mots et leur usage sont au cœur des préoccupations de l'auteur, car ils sont dotés d'une puissance non négligeable à l'heure d'occuper une place de dominant et de défendre sa liberté. C. Zelarayán a brièvement évoqué le thème du pouvoir dans l'œuvre de Martínez ; nous irons plus loin dans cet axe de recherches, dans une étude des modalités d'expression des rapports de force qui y sont décrits. Nous étudierons ainsi le pouvoir des mots de l'auteur, ainsi que de ceux de ses personnages, lancés dans une lutte constante pour l'accession au pouvoir. L'établissement d'une hiérarchie, soumettant les uns au pouvoir des autres, se fait souvent dans la brutalité, et si la maîtrise de la parole est une condition indispensable au statut de dominant, la suprématie de ce dernier s'exerce, volontairement ou non, aux dépens de celui qu'il prétend dominer. Cette violence peut garder une forme verbale ou mettre plus explicitement en péril l'intégrité physique de l'Autre, mais dans un cas comme dans l'autre, nous avons pu constater dans l'ensemble des œuvres de Martínez que les personnages qui y sont dominés s'en trouvent marqués dans leur chair. En effet, le corps et ses représentations constituent un point central dans les écrits de l'auteur. Il s'agit dans leur majorité de corps meurtris, maltraités par le destin ou par leurs pairs — même si quelques-uns d'entre eux sont aussi des corps triomphants ; cette thématique particulière dans l'œuvre de Martínez, encore inexplorée, nous a semblé capitale dans l'optique d'une analyse des rapports de force qui y sont développés, car si la maîtrise des mots est une qualité absolument nécessaire pour accéder au pouvoir, le corps constitue l'un des objets sur lesquels il s'exerce avec virulence.

Le rapport de force premier qui trouve une large place dans l'œuvre de Martínez est bien celui qui a lieu entre deux concepts que l'on a traditionnellement opposés : la fiction et la réalité. L'auteur s'est heurté à plusieurs reprises aux versions officielles de l'Histoire — celle que Perón donnait de lui-même, ou celles diffusées par les dictatures pour masquer leur cruauté —, et a pu constater combien l'association habituelle de l'Histoire à la vérité était fallacieuse. Cette imposition d'un discours venant des détenteurs du pouvoir, permettant de manipuler la réalité des faits, lui montra les limitations des genres biographique, historique et journalistique, qui peuvent affirmer des demi-vérités ou se trouvent bâillonnés à l'heure de dénoncer des faits — d'où l'inflexion de sa trajectoire professionnelle vers la fiction, à la parole libérée de toute contrainte. C'est ainsi que Martínez est passé de l'[H]istoire à l'[h]istoire, sans toutefois délimiter une frontière hermétique entre ces deux dernières. En effet, ses chroniques journalistiques sont le premier témoignage de ce mélange entre Histoire et fiction, et ses romans vont s'inscrire dans le prolongement de ses articles. *La novela de Perón* tout particulièrement, et dans une moindre mesure *Santa Evita*, nous présentent ainsi une version explicitement personnelle de l'Histoire ; cependant, si l'on considère la réception qu'ont connue ces œuvres, comment expliquer chez les lecteurs une telle imprégnation des images qu'elles véhiculaient ? Si l'un des objectifs de l'auteur était de dévoiler les multiples facettes de la vérité historique, leur effet en la matière a largement dépassé les attentes de Martínez. A sa grande surprise, certaines phrases ou épisodes de son invention sont ainsi passés à la postérité et tenus pour authentique, malgré la mention explicite du statut fictionnel de ses œuvres. Pourquoi les lecteurs ont-ils tenu pour vrais des faits annoncés d'emblée comme fictifs ? En un sens, *La novela de Perón* et *Santa Evita* se trouvent dans la lignée d'œuvres telles que le *Facundo*²¹ de Sarmiento, car elles ont connu un destin similaire — en créant la figure d'un personnage historique dont l'auteur impose sa vision imaginaire toute personnelle, qui restera gravée dans la mémoire des lecteurs comme étant la seule image véridique du protagoniste —, du moins dans leur intention et dans leur réception :

La genèse de *La novela de Perón* remonte au refus de Perón de publier les documents réels que je lui avais fournis pour compléter ses mémoires. C'est donc à ce moment-là que j'ai pris la liberté de les travailler, de manière à construire un portrait de Perón qui me paraissait être le vrai. Je l'ai fait

²¹ SARMIENTO, Domingo Faustino, *Civilización y barbarie : vida de Juan Facundo Quiroga* [1845], Madrid, Cátedra, 1993.

exactement avec la même intention, et il y a là une copie, ou une inspiration, comme on voudra l'appeler, du *Facundo*.²²

A la question de savoir s'il pensait que la vision d'Evita que les Argentins garderaient désormais en mémoire serait celle proposée dans *Santa Evita*, Martínez était plus nuancé qu'au sujet de *La novela de Perón* :

Je n'aspire pas à tant. J'y aspirais dans le cas de Perón. Et si on y pense bien, je vais ici faire preuve d'un total manque de modestie : *La novela de Perón* a en grande partie changé l'image que le péronisme même avait de Perón. Aujourd'hui, on voit Perón plus comme le Perón de *La novela de Perón* que comme celui des Mémoires qu'il avait lui-même dictées. [...] Mais pour ce qui est d'Evita, je ne crois pas que ce soit le cas, car c'est son cadavre qui est la figure dominante de mon roman.²³

L'effacement de la limite entre la fiction et l'Histoire est ainsi une arme des plus redoutables dans le domaine de la réécriture de l'Histoire. Car si une fois publié, un texte cesse d'appartenir à son auteur pour devenir la propriété de son lecteur — on ne peut évidemment pas prévoir dans son intégralité la réception d'une œuvre, non plus que sa transcendance —, il n'en reste pas moins qu'il existe un certain nombre d'outils particulièrement efficaces pour influencer la lecture du destinataire. Le lecteur peut être tenté de se demander comment démêler le vrai du faux dans ces romans, écueil que nous éviterons — l'auteur l'a annoncé clairement : il s'agit de fictions recréant des mondes semblables au nôtre, mais qui ne peuvent en être la copie exacte. Afin de déterminer la façon dont Martínez rend compte de l'Histoire dans ses romans (dans lesquels selon lui tous les faits historiques sont vérifiables), tout en y imprimant sa vision personnelle et modifiant par là même l'Histoire, nous nous sommes penché sur les influences théoriques qui ont nourri la conception de l'écriture de l'Histoire pour Martínez. En effet, ses œuvres ne peuvent être simplement qualifiées de « romans historiques » — catégorisation fermement rejetée par l'auteur ; de fait, plusieurs éléments caractéristiques de cette catégorie littéraire sont absents de ses œuvres. Si l'on suit les principes énoncés par Georges Lukács²⁴, pour être un roman historique l'œuvre doit remplir certaines conditions ; entre autres, les événements historiques dont il est question ou qui servent de cadre au roman doivent avoir eu lieu au moins cinquante

²² NEYRET, Juan Pablo, « Novela significa licencia para mentir », interview de Tomás Eloy Martínez, [en ligne], *Espéculo: Revista de Estudios Literarios de la UCM*, año VIII, novembre 2002-février 2003, n° 22, Madrid, disponible sur le site de la Universidad Complutense de Madrid : « La génesis de *La novela de Perón* deriva del hecho de que Perón no quiso que publicara los documentos reales que yo le había acercado para completar sus memorias. Entonces, ahí sí me tomé la libertad de trabajarlos, de tal forma que construyeran un retrato de Perón que a mí me parecía el verdadero. Con la misma exacta intención, y ahí hay una copia, o inspiración, o como quieras llamarlo, del *Facundo*. » Nous traduisons toutes les citations de cette interview.

²³ *Ibid.*, « Yo no aspiro a tanto. Sí aspiraba a eso en el caso de Perón. Y, si te ponés a pensar, voy a pecar aquí de absolutamente inmodesto: *La novela de Perón* ha cambiado en mucha medida la imagen que de Perón tenía el peronismo mismo. A Perón ahora se lo ve más como el Perón de *La novela de Perón* que como el Perón de las Memorias dictadas por él mismo. [...] Pero, en el caso de Evita, no creo que ésa sea la imagen, porque la figura dominante de mi novela es el cadáver. »

²⁴ LUKACS, Georges, *Le roman historique*, Payot, Paris, 2000.

ans avant le moment de l'écriture, ce qui n'est pas le cas dans les œuvres qui nous intéressent, puisqu'elles rapportent des éléments se référant à la même époque que celle à laquelle vivait l'auteur. Or le contraste entre passé et présent est la base de ce genre romanesque. En règle générale, le roman historique rapporte un épisode majeur de l'Histoire, mais les romans de Martínez n'ont pas pour point d'ancrage un moment particulièrement critique de l'Histoire argentine — ou du moins, les choses ne sont pas présentées comme telles ; ce n'est pas le cadre historique qui nous importe — on n'est pas dans un désir d'évasion, ni dans la recherche d'un certain dépaysement —, mais la construction de personnages qui, s'ils portent le nom de personnages illustres de l'Histoire, n'en sont pas moins fondamentalement une construction du romancier. Enfin, l'intention de l'auteur n'est pas de mettre en avant la figure d'un protagoniste pour en faire ressortir les traits héroïques, mais tout simplement de donner sa vision personnelle des choses ; même si toutes les informations sont vérifiables d'un point de vue historique, il n'en reste pas moins que l'auteur les considère avant tout comme de simples œuvres de fiction, son projet romanesque primant largement sur une éventuelle volonté de rendre un témoignage du passé historique de son pays. D'autre part, ces œuvres se différencient du roman historique par leur non-linéarité, mais aussi par l'absolue liberté de leur auteur lors de leur production. Si la tentation est grande de cataloguer ces deux œuvres comme telles en Argentine, c'est qu'elles renvoient à deux figures historiques extrêmement fortes, qui ont laissé une empreinte puissante dans l'inconscient collectif.

Aussi, si Martínez n'a pas suivi les codes du roman historique, nous fallait-il analyser de façon méthodique quel rôle remplissait l'Histoire dans ses fictions, et la façon dont elle était traitée. Nous avons ainsi rapidement constaté l'influence d'un philosophe de l'Histoire dont va particulièrement s'inspirer Martínez : il s'agit de Walter Benjamin, qui prône notamment la nécessité de la subjectivité de l'historien, dont un des objectifs doit être de rendre compte de la lutte entre dominants et dominés (un thème capital dans l'œuvre de Martínez). Les implications de la narration dans l'écriture de l'Histoire sont aussi une problématique fondamentale pour Martínez, qui a nourri à ce propos une profonde réflexion — inspirée par les écrits du même Walter Benjamin, mais aussi de Hayden White. Nous avons ainsi étudié les théories de ces deux derniers, dont l'influence sur le traitement de l'Histoire dans les romans de Martínez s'est avérée certaine.

D'autre part, sur ces choix narratifs significatifs vont se greffer un certain nombre de procédés littéraires qui permettront à l'auteur de transfigurer le monde, de façon à ce que l'univers reproduit dans ces romans diffère dans certains aspects du monde référentiel du lecteur — mais sans en nier l'existence toutefois — ou des versions officielles de l'Histoire.

Nous avons ainsi étudié les différents hypotextes dont disposait l'auteur — notamment *Las memorias del General* — dans le but d'analyser les modifications apportées par Martínez dans le champ de la fiction, ou simplement l'usage qu'il réservait à ces informations dites « historiques » dans ses romans. Nous nous sommes alors appuyé sur les travaux de Gilles Deleuze, Philippe Hamon, Philippe Lejeune et Vincent Jouve afin d'élaborer un appareil critique permettant l'étude de la construction des personnages dans les fictions de Martínez, en particulier comment il imprimait sur ses personnages historiques sa propre subjectivité, jouant entre autres sur les codes littéraires régissant les genres tels que le roman, la biographie, l'autobiographie et les mémoires. Les ouvrages de Jauss et de Iser nous ont également permis d'aborder la question de la réception des lecteurs face à ces fictions déroutantes.

Ainsi dans notre première partie, nous observerons la façon dont l'[H]istoire a mené l'auteur vers l'écriture d'[h]istoires. Le premier contact avec l'écriture étant pour Martínez celui que lui avait fourni le journalisme, l'évolution de ses chroniques établit déjà des indices de ce qui caractériserait plus tard sa production fictionnelle ; de ce fait, elles constituent le point de départ de notre étude. Nous verrons que sous l'influence notamment des philosophes de l'Histoire précédemment cités, Martínez joue avec les normes de l'écriture de l'Histoire et de la littérature pour déstabiliser son lecteur, désajuster ses repères et l'amener vers un autre ordre des choses, le poussant à accepter la réalité transfigurée que lui propose le romancier.

Cette première thématique fondamentale dans l'œuvre de Martínez que constitue le rapport entre fiction et réalité repose également en partie sur le problème que pose la voie par laquelle nous accédons à la perception du monde qui nous entoure, à savoir nos sens. Si l'acte de narration implique déjà en soi que le sujet écrivain laisse l'empreinte de sa subjectivité sur le fait qu'il se propose de rapporter à son lecteur, le filtre imparfait à travers lequel nous saisissons la réalité renforce notre incapacité à établir une vision objective du monde. Martínez s'interroge de façon récurrente sur cette question de l'accès à la Vérité, hautement manipulable et subjective. Des philosophes tels que Locke, Descartes ou Kant se sont penchés sur ce sujet épineux, et sous-tendent en filigrane les diverses positions des personnages de Martínez face à la perception du monde qui les entoure. Il est donc crucial pour l'auteur d'envisager que notre interlocuteur puisse avoir une vision très différente de la nôtre sur notre environnement, ou sur une situation donnée. Les personnages qui peuplent ses romans en sont un exemple puissant, car leurs sens sont particulièrement chancelants — qu'ils soient

intrinsèquement défaillants, qu'ils disparaissent peu à peu, qu'ils soient niés par le sujet percevant ou qu'au contraire celui-ci ressente l'existence de ce qui en toute logique ne peut pas être réel.

De plus, un troisième facteur influence cette impossibilité humaine de rendre compte de la réalité : nos sensations, déjà peu fiables, s'impriment sur notre mémoire, faillible également par essence. Le souvenir que nous avons de nos perceptions rend donc ces dernières encore plus infidèles.

Nous étudierons ainsi dans une deuxième partie les différents regards que posent les personnages sur le monde qui les entoure, influencés par leurs sens et leur mémoire imparfaits. Dans de telles conditions, ils ne peuvent évoluer que dans ce qui nous est présenté comme une myriade de réalités alternatives. Nous constaterons que l'auteur va plus loin encore dans ce principe, désignant un certain nombre de frontières et de limites que vont transgresser ses personnages, leur permettant ainsi d'accéder à des vérités diverses et parfois bien singulières. Ces réalités multiples sont une autre occasion de s'opposer aux versions officielles de l'Histoire imposées depuis les hautes sphères du pouvoir : la Vérité unique ne peut exister, et ceux qui s'attachent à la décréter envers et contre tout le font dans le but d'accroître leur domination sur leurs semblables, en restreignant le champ des possibles. Or Martínez s'est toujours élevé en tant que journaliste contre ces pratiques coercitives, et il continua à le faire à travers ses fictions, qui furent l'occasion d'examiner les rapports de force à l'œuvre dans la société argentine. Mais dans cette hiérarchie du pouvoir, c'est l'écrivain qui dispose d'une réelle toute-puissance, proposant à ses lecteurs un grand nombre de réalités alternatives : si les différents secteurs de pouvoir doivent user de la parole pour imposer leur domination, nul discours n'est plus redoutable que celui de l'art.

Le pouvoir est en effet une thématique qui habite l'œuvre fictionnelle de Martínez, depuis son premier roman jusqu'au dernier. Dans le contexte historique agité qui a vu ses débuts en tant que journaliste, puis comme romancier, l'auteur a très vite pris conscience du poids des mots dans les rapports de force. Son refus constant de se laisser intimider par les pouvoirs dictatoriaux l'a mené à s'y confronter, et à constater que ses dénonciations constituaient de véritables menaces pour ces régimes autoritaires — qui se sont empressés de tout mettre en œuvre pour le bâillonner. Martínez a ainsi développé un intérêt certain pour le thème du pouvoir, et pour les relations que celui-ci entretient avec les discours de toutes sortes.

Nous démontrerons donc dans une troisième partie que le langage s'est rapidement trouvé au centre des préoccupations de Martínez, notamment en ce qu'il est générateur d'un pouvoir dont l'auteur va analyser toutes les facettes dans ses romans. Nous verrons qu'il s'exerce ainsi tout d'abord dans l'espace privé de la famille, *Sagrado* et *La mano del amo* brossant un portrait terrifiant de figures maternelles toutes-puissantes et dont l'autorité découle en particulier de leur maîtrise du discours — le leur ou celui des autres.

Mais nous observerons également que le pouvoir s'exprime surtout dans l'espace public, car il est intrinsèque à certains domaines (nous avons ainsi pu vérifier que les réflexions de Michel Foucault concernant le pouvoir s'appliquaient parfaitement à l'œuvre de Martínez) : la presse, la religion, la politique et l'armée sont des champs propices aux affrontements. Ces derniers trouvent donc une place fondamentale dans les fictions de Martínez, qui examinent les modalités selon lesquelles chaque secteur de pouvoir tente d'accéder à une certaine domination et de s'y maintenir. Si le recours à la force physique est parfois utilisé — et nous serons amenés à l'étudier dans notre dernière partie —, aucun pouvoir ne peut faire l'économie de la maîtrise du discours, car il ne peut perdurer qu'en contrôlant ses propres mots, ainsi que ceux des êtres qu'il veut soumettre ; l'œuvre de Martínez explore donc l'usage de la parole de chaque secteur de pouvoir.

Cependant, nous constaterons que parmi ces multiples relations de force, émerge un pouvoir fondé exclusivement sur le discours : il s'agit du contre-pouvoir artistique, qui dans l'œuvre de Martínez est capable de mettre en déroute tous les autres pouvoirs. La mystification qui caractérise l'art transforme les artistes en de véritables spécialistes de l'illusion, habiles à la susciter mais aussi à la démasquer. En effet, la puissance créatrice des mots, totalement libres de toute contrainte dans le domaine de l'art, leur permet de donner naissance à des réalités parallèles, ou encore de modifier la perception que nous avons de notre propre monde. L'artiste a ainsi la capacité de desserrer toute emprise aliénante, de rendre la parole aux vaincus de l'Histoire et de défaire l'œuvre instituée par des pouvoirs ayant imposé une vision de la réalité propice à leurs propres intérêts, à travers un discours martelant être porteur d'une Vérité unique. Véritable demiurge, le romancier — mais aussi le cinéaste — est alors doté d'une parole suffisamment puissante pour proposer une myriade de réalités alternatives, capables grâce au pouvoir des mots de mettre en déroute jusqu'à cet ennemi redoutable qu'est la mort.

Le pouvoir et les mots sont ainsi étroitement liés, et le pouvoir des mots s'avère indéniable à la lecture de l'œuvre de Martínez. Or le pouvoir tend fondamentalement à l'annihilation de la volonté de l'Autre, et même en dernière instance à sa destruction : le pouvoir absolu est celui de donner la mort. Aussi, les relations de force qui animent les romans de Martínez, si elles passent toujours par l'usage du langage, finissent généralement par s'abattre sur le corps des personnages.

En effet, les êtres créés par l'auteur sont dotés d'une corporéité fascinante ; nous verrons dans une quatrième partie comment leur corps occupe de façon poignante l'espace des romans, dans lesquels se dessinent deux catégories de corps : certains ont un statut de victime, d'autres au contraire sortent victorieux de bien des confrontations. Nous retrouvons là la scission entre vainqueurs et vaincus de l'Histoire, dominants et dominés ; le corps des personnages reflète la hiérarchie des pouvoirs dans les romans : sa possession ou son contrôle est une marque de pouvoir, tandis que sa dépossession est un signe de faiblesse. Tout à la fois objet et outil de pouvoir, le corps est de plus un élément éminemment duel : lieu de plaisir et de torture, arme ou au contraire élément défaillant, il constitue un enjeu d'une importance capitale, car si ce sont les mots qui déterminent les rapports de force, le pouvoir transite par le corps des personnages.

Pris dans ces relations de pouvoir, nous constaterons que dans leur majorité, les corps de l'œuvre de Martínez ont un statut de victimes. Les défaillances du corps sont d'abord liées à sa qualité intrinsèque d'élément inéluctablement vieillissant, fondamentalement faillible en ce qu'une maladie peut le terrasser à tout instant. De plus, les rapports de force entre les personnages le fragilisent : les relations de pouvoir s'expriment à travers lui, il les incarne par l'intermédiaire des symptômes qu'il présente. Cette faiblesse inhérente au corps en fait une proie facile pour les bourreaux de toutes sortes : vampirisé, souillé, dressé, menacé, exilé, séquestré, torturé, marqué et même exécuté, il est l'objet sur lequel on se livre aux pires cruautés.

Cependant, nous observerons également que quelques personnages parviennent quant à eux à faire de leur corps un atout les menant au succès. Le corps ne constitue alors plus la faille par laquelle les êtres sont voués à la perdition, il est au contraire synonyme de plaisir, et à l'instar du langage il se fait outil de manipulation en ce qu'il permet d'afficher une apparence le favorisant dans les rapports de force : sa fonction de masque est un avantage sérieux pour les personnages sachant en tirer profit. Certains corps ont également un statut exceptionnel dans les romans de Martínez, car leur puissance est telle que même après avoir été violemment malmenés par leurs semblables, décidés à les annihiler, ils parviennent à

défier la mort : emplis de pouvoir, leur décès ne constitue pas une fin en soi, et cette transcendance de leur corps est un message d'espoir, notamment pour les nombreuses victimes des régimes autoritaires ainsi que pour leurs familles.

1. [H]ISTOIRE ET [H]ISTOIRE

1.1. LE POINT DE DÉPART : LE JOURNALISME

1.1.1. Le journaliste « absolu » : les dix commandements du journaliste

La profession première de Martínez, alimentaire dans un premier temps, a été le journalisme. Cette opportunité de travailler avec les mots sera pour lui une précieuse formation pour sa future carrière de romancier : loin d'être un pis-aller en attendant de vivre de ses romans, le journalisme a tenu une place fondamentale dans sa vie d'homme de lettres. Ainsi, c'est un journaliste dont tous s'accordent à reconnaître l'excellence : « Tomás Eloy est le meilleur journaliste en langue castillane »²⁵, a ainsi déclaré son ami Gabriel García Márquez, parmi tant d'autres. Il occupe une place de maître incontesté dans le journalisme hispano-américain, comme l'a souligné récemment le journaliste et écrivain mexicain Juan Villoro :

Si un jour les directeurs de journaux pouvaient être choisis par suffrage et que nous puissions avoir un directeur pour un journal d'Amérique Latine, nous aurions sûrement voté pour Tomás Eloy Martínez, notre guide irremplaçable. Un journaliste m'a demandé une fois : « Tu ne donnes pas de cours à la Fundación de Nuevo Periodismo ? », et je lui ai répondu : « Comment pourrais-je donner cours là où Tomás Eloy Martínez est le maître ? »²⁶

En effet, cinquante ans ininterrompus d'un journalisme intègre et de grande qualité formelle lui ont forgé une solide réputation. Depuis ses débuts à *La Gaceta* de Tucumán jusqu'à sa participation dans des journaux internationaux comme *La Nación*, *The New York Times* ou *El País* (journaux pour lesquels il a été chroniqueur permanent depuis mai 1996), Martínez a occupé divers postes : correcteur d'épreuves, critique de cinéma, de théâtre et de romans, reporter, chroniqueur, rédacteur en chef, mais aussi directeur et créateur de journaux et de revues (citons entre autres la création de *El Diario de Caracas* en 1979 au Venezuela, *Siglo 21* en 1991 au Mexique, ou encore en 1991 également la création du supplément *Primer Plano* du journal *Página/12*, en Argentine). Toute sa vie, il aura ainsi pleinement exercé cette

²⁵ ABELLO BANFI, Jaime, « Lecciones de Tomás Eloy Martínez », *El Tiempo* (Colombie), 6 février 2010 : « Tomás Eloy es el mejor periodista de lengua castellana ». Nous traduisons.

²⁶ VILLORO, Juan, lors de l'entrevue publique menée par Ezequiel Martínez le mercredi 10 août 2011 au siège de la Fundación Tomás Eloy Martínez : « Si alguna vez los directores de periódicos se pudieran elegir por votación y pudiéramos tener un director para un periódico de América Latina, seguramente hubiéramos votado por Tomás Eloy Martínez como nuestro jefe irremplazable. Una vez un periodista me preguntó: “¿Tú no das clases en la Fundación de Nuevo Periodismo?”, y yo le contesté: “¿Cómo voy a dar clases en un lugar donde el maestro es Tomás Eloy Martínez?” » Nous traduisons. (Entrevue disponible dans son intégralité sur le blog de la fondation)

profession, publiant son dernier article intitulé « Los desafíos de la cultura narco »²⁷ le 9 janvier 2010 pour *La Nación*, soit trois semaines avant que ne l'emporte son cancer.

Cette activité continue, que ni les menaces de mort de la Triple A, ni l'exil, ni le brutal décès de son épouse²⁸, ni la maladie, ne purent interrompre, mais aussi son engagement sans failles pour la défense de la démocratie et d'un journalisme de qualité lui valurent la reconnaissance de ses pairs. Il reçut ainsi le prix Cóndor del Plata de la trajectoire, attribué par l'Association des Chroniqueurs Cinématographiques d'Argentine en 2008, mais aussi le prix Ortega y Gasset, décerné le 22 avril 2009 par *El País* de Madrid pour sa trajectoire professionnelle, et intégra l'Académie Nationale de Journalisme d'Argentine le 24 juin 2009.

Cette reconnaissance résulte donc d'une carrière sans tache, motivée par une recherche constante de l'excellence. Comme nous pouvons le constater, le journalisme, plus qu'un travail alimentaire, est une profession dans laquelle Martínez s'était très activement investi :

Pour moi, le journalisme a été un bon moyen de gagner ma vie. Un moyen convenable, courageux et très exigeant. Le journalisme en général n'est pas bien payé, mais quel que soit le salaire, j'ai essayé de donner le meilleur de moi-même, car il m'a toujours semblé que ce qui était en jeu, c'était ma personne, mon être, ma nature humaine, et non ce que je recevais en échange.²⁹

Ces expériences vont ainsi imprégner son écriture et nourrir sa réflexion sur le rôle de l'écrit et la place de l'auteur dans sa société. Il en retirera une sensibilité affinée, ainsi qu'un certain nombre d'enseignements qu'il mettra en pratique également dans d'autres domaines (et notamment celui de l'écriture romanesque, comme nous aurons l'occasion de le démontrer), et qu'il tentera de transmettre aux générations futures à travers l'enseignement. Dans un souci didactique, Martínez a ainsi résumé les préceptes qui ont guidé son travail en un décalogue du journaliste³⁰, sorte de tables de la loi de tout bon journaliste. Ces « dix commandements », comme nous allons le constater, sont le résultat de ses expériences professionnelles et touchent d'une part à une éthique de la recherche de la vérité, et d'autre part à la qualité de la narration, deux thèmes à l'impact déterminant dans sa carrière de romancier.

²⁷ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, « Desafíos de la cultura narco », *La Nación*, 09 janvier 2010.

²⁸ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, « En memoria de Susana Rotker », *La Nación*, 22 décembre 2000.

²⁹ *Contexto*, San Miguel de Tucumán, 06 juin 2013: « La misión del periodismo es no obedecer »: « Para mí, el periodismo ha sido un buen modo de ganarme el pan. Un modo decoroso, esforzado y muy laborioso. El periodismo generalmente no está bien pagado, pero sea cual fuese el salario yo he procurado dar lo mejor de mí, porque lo que siempre me pareció es que estaba en juego mi persona, mi ser, mi naturaleza humana, y no lo que recibiese a cambio. » Nous traduisons toutes les citations de cet article.

³⁰ Voir Annexe A, MARTÍNEZ, Tomás Eloy, « Los titulares de mañana », *La Nación*, 10 septembre 2005.

1.1.1.1. L'éthique de la recherche de la vérité : indépendance et responsabilité

Dès 1954, Martínez travaille pour *La Gaceta de Tucumán*, où il fait ses premières armes en tant que correcteur d'épreuves, de critique de cinéma et de théâtre, et enfin de chroniqueur politique. Extrêmement formatrice, cette étape lui fait déjà prendre conscience de certaines problématiques essentielles :

J'ai commencé dans le journalisme par nécessité, car mes parents et moi-même doutions que le travail universitaire et la littérature puissent me permettre de vivre. C'est ainsi que j'ai commencé à travailler à *La Gaceta de Tucumán*, comme correcteur d'épreuves. Ce fut une école formidable, car il y avait là tous les professeurs désavoués par le péronisme. Il y avait un grand philosophe français, Roger Labrousse ; une extraordinaire professeur d'Histoire, María Elena Vela ; une autre professeur de Philosophie, Selma Agüero...

Nous avions des conversations très riches tandis que nous discutons des problèmes de grammaire ou des séparations de syllabes. Ce fut là ma première forme d'éducation journalistique. Si l'on soigne son langage, l'éthique vient en consonance, car la responsabilité commence par l'outil que l'on manipule. Dès le début, je sus qu'il n'y avait pas qu'une seule vérité ; je sais qu'il n'y a pas qu'une seule vérité et que si toi et moi nous racontions ce que nous sommes en train de vivre en ce moment, nous le raconterions de manières différentes.³¹

Déjà, nous voyons affleurer l'intuition d'une relation entre langage et éthique, ainsi que le thème de la multiplicité de la vérité, deux motifs récurrents dans l'ensemble de l'œuvre de Martínez. Il restera à *La Gaceta de Tucumán* jusqu'en 1957, date à laquelle il quitte Tucumán pour suivre sa vocation, et devient critique de cinéma à *La Nación*. Mais ses critiques sans concession attirent au journal les foudres des distributeurs de films états-uniens, qui retirent en 1961 leurs parts de publicité et exigent, pour les rendre, le renvoi de Martínez. La direction du journal finit donc par lui demander de se contenter de rédiger ses critiques en suivant les indications d'un secrétaire de rédaction. Pleinement conscient de sa responsabilité envers ses lecteurs, Martínez refuse de signer de tels articles, déclarant alors : « Mon travail est à vendre, pas ma signature.³² » C'est de cette expérience que découle tout naturellement le premier précepte du décalogue :

³¹ *Contexto*, San Miguel de Tucumán, 06 juin 2013, *op.cit.*: « La misión del periodismo es no obedecer », *op.cit.*: « Empecé en el periodismo por necesidad, porque mis padres y yo mismo desconfiábamos de que el trabajo universitario y la literatura fueran a permitirme vivir. Así que empecé trabajando en *La Gaceta de Tucumán*, como corrector. Fue una escuela formidable, porque allí estaban todos los profesores desaprobados por el peronismo. Había un gran filósofo francés, Roger Labrousse; una extraordinaria profesora de Historia, María Elena Vela; otra profesora de Filosofía, Selma Agüero...

Teníamos conversaciones muy ricas mientras discutíamos los problemas de la gramática o de las separaciones de sílabas. Esa fue mi primera forma de educación periodística. Si cuidas el lenguaje, la ética viene en consonancia, porque la responsabilidad empieza por la herramienta que manejas. Desde el principio yo supe que no había una sola verdad; sé que no hay una sola verdad y que si tú y yo narramos (sic) lo que estamos viendo en este momento lo contaríamos de forma diferente. »

³² MARTÍNEZ, Tomás Eloy, « Los hechos de la vida », conférence donnée à Bogotá le 28 juin 2005, organisée par la CAF (Corporación Andina de Fomento) et la FNPI (Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano), publiée le 06 février 2010 dans *La Nación*. « Mi trabajo está en venta, mi firma no. » Nous traduisons toutes les citations de cet article.

1) Le seul patrimoine du journaliste est son nom respectable. Chaque fois que l'on signe un texte insuffisant ou infidèle à sa propre conscience, on perd une partie de ce patrimoine, ou la totalité.³³

Mais cette intransigeance lui coûta cher : fidèle à ses principes, il démissionne et se retrouve sur les listes noires des propriétaires de journaux pendant un an. Cependant, cette mise au ban est aussi l'occasion de développer une autre de ses passions : le cinéma. Ainsi, il survit en enseignant à l'Université de la Plata de 1961 à 1965, où il obtient la charge d'un cours de théorie générale du cinéma. Cet attrait pour le septième art se traduit également par la publication de *Estructuras del cine argentino*³⁴ en 1961 et se prolonge dans l'écriture de scénarii, la plupart du temps en collaboration avec son ami Augusto Roa Bastos ; il en écrira ainsi dix entre 1960 et 1990. Il ne poursuivra pas dans cette voie, qui s'était ouverte à lui surtout par nécessité financière ; toutefois, comme nous pourrions le constater, l'écriture scénaristique trouvera plus tard sa place dans ses romans, comme dans *Santa Evita*, et aura permis à l'auteur de pratiquer très tôt l'art du montage, tout en développant une réflexion sur l'image.

De critique littéraire et cinématographique (1962-1965), il devient rédacteur en chef (1965-1969) de l'hebdomadaire *Primera Plana*³⁵ ; malheureusement, accusée de « stimuler le chaos » par la dictature du général Juan Carlos Onganía, la revue est fermée en 1969. Pendant cette période, en 1966, Martínez fonde et dirige le programme Telenoche, sur le canal 13 de Buenos Aires : ce journal télévisé connaît alors un vif succès.

1969, année donc où Martínez essuie la fermeture de *Primera Plana*, voit également la publication de son premier roman, *Sagrado*³⁶, jamais réédité — selon les propres volontés de l'auteur, jugeant cette œuvre d'une qualité trop médiocre —, d'une veine magico-réaliste vite abandonnée et suivant des essais d'avant-garde de déconstruction du langage.

La même année, il est envoyé à Paris comme correspondant de la maison d'édition Abril, et ce jusqu'en 1970, date à laquelle il décroche une maîtrise de littérature. De retour en Argentine, il réalise les célèbres entrevues avec Perón à la Puerta de Hierro et les publie dans *Panorama*, hebdomadaire qu'il dirigera de 1970 à 1972 — notons que de 1971 à 1972, Martínez est également responsable éditorial des revues d'information de la maison d'édition Abril à Buenos Aires, donc de *Siete Días*, *Siete Días Internacional* et *Semana Gráfica*. Cet épisode constitue un premier temps fort de la carrière de Martínez, dont l'éthique se heurta

³³ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, « Los titulares de mañana », *La Nación*, 10 septembre 2005 : « 1) El único patrimonio del periodista es su buen nombre. Cada vez que se firma un texto insuficiente o infiel a la propia conciencia, se pierde parte de ese patrimonio, o todo. » Nous traduisons toutes les citations de cet article.

³⁴ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *La obra de Ayala y Torre Nilsson. Estructuras del cine argentino*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961.

³⁵ Il y publiera par ailleurs la première critique intégrale de *Cien años de soledad* de García Márquez.

³⁶ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Sagrado*, *op.cit.*

alors à la manipulation de l'Histoire : en effet, le Général lui dicta des mémoires délibérément enjolivées, sans possibilité pour son transcripteur de procéder à la moindre correction. Cette sensation d'avoir été utilisé comme porte-parole le marqua profondément. Mais ce premier choc avec le pouvoir n'est rien en comparaison de sa confrontation à la censure et au pouvoir autoritaire lors des événements de Trelew en août 1972. Ces épisodes, sur lesquels nous reviendrons de façon plus détaillée, justifient l'insistance de Martínez sur l'indépendance du journaliste, qui occupe le septième commandement :

7) Il faut éviter le risque de servir de véhicule aux intérêts de groupes publics ou privés. Un journaliste qui publie tous les communiqués de presse qu'on lui donne, sans les vérifier, devrait changer de métier et devenir messenger.³⁷

Dans sa version originale, ce septième article était renforcé d'un suivant, qui pointait du doigt notamment « Les classes politique et patronale et, en général, les secteurs ayant du pouvoir dans la société, [qui] tentent d'imprégner les médias de leurs propres nouvelles »³⁸ — expérience dont il avait été la victime directe.

Ces premières expériences indiquent donc à Martínez les écueils de la profession : la liberté de parole du journaliste est soumise à diverses limitations, et tout article court le risque d'être manipulé politiquement — autant de restrictions avec lesquelles n'a pas à composer un romancier, à la liberté d'autant plus séduisante. L'attrait de la fiction commence ainsi à se faire jour, sans pour autant détourner Martínez du journalisme, comme nous l'avons déjà indiqué, ni entamer sa détermination à exiger le meilleur de lui-même dans ses articles. Son esprit critique sans concession sera ainsi unanimement salué :

« Eloy Martínez a su reunir de sa plume deux importantes expresiones culturales, le journalisme et l'écriture, et dans les deux cas il a été un critique sans concession des circonstances politiques et sociales du pays », assura le Ministre de la Culture, Jorge Coscia. « [...] jamais il ne s'est réfugié dans des opinions ambiguës ou indifférentes : un de ses thèmes récurrents a été le péronisme auquel, même de façon critique, il a reconnu un rôle déterminant dans la formation de l'Argentine moderne ».³⁹

³⁷ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, « Los titulares de mañana », *op.cit.* : « 7) Hay que evitar el riesgo de servir como vehículo de los intereses de grupos públicos o privados. Un periodista que publica todos los boletines de prensa que le dan, sin verificarlos, debería cambiar de profesión y dedicarse a ser mensajero. »

³⁸ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, « Los hechos de la vida », *op.cit.* : « Las clases política y empresarial y, en general, los sectores con poder dentro de la sociedad, [que] tratan de impregnar los medios con noticias propias [...] ».

³⁹ AGENCIA TÉLAM, « Personalidades de la cultura expresaron su pesar por la muerte de Eloy Martínez », 01 février 2010 : « "Eloy Martínez supo unir con su pluma dos importantes expresiones culturales, el periodismo y la literatura, y en ambos casos fue un crítico sin concesiones de las circunstancias políticas y sociales del país", aseguró el secretario de Cultura de la Nación, Jorge Coscia. [...] nunca se refugió en opiniones ambiguas o indiferentes: uno de sus temas recurrentes fue el peronismo al que, aún críticamente, le reconoció su rol determinante en la configuración de la Argentina moderna." » Nous traduisons toutes les citations de cet article.

« Il a eu le courage de décrire certains crimes de la société établie, comme l'assassinat de prisonniers politiques qu'il a reconstruit dans son livre *La pasión según Trelew*, ce qui a suffi pour qu'il doive s'exiler et que les volumes édités soient brûlés par le régime militaire », se souvint Bayer.⁴⁰

Ces expériences ont en effet réaffirmé sa conviction selon laquelle l'information n'est pas une marchandise quelconque, mais un service à la communauté ; le dixième précepte du décalogue insiste sur ce point :

10) Toujours se souvenir que le journalisme est, avant tout, un acte de service. Le journalisme, c'est se mettre à la place de l'autre, comprendre ce qui est autre. Et parfois, être autre.⁴¹

Cette règle montre à quel point la responsabilité du journaliste vis-à-vis de ses lecteurs lui tenait à cœur. Il était ainsi fermement convaincu que tout bon article suppose un travail préalable d'investigation approfondie, travail auquel les cinquième et sixième commandements font ainsi référence :

5) Il ne faut pas écrire le moindre mot dont on ne soit pas sûr, ni donner une seule information dont on n'ait pas l'entière certitude.

6) Il faut travailler avec les archives toujours à portée de main, en vérifiant chaque donnée, et en établissant avec clarté le sens de chaque mot que l'on écrit.⁴²

Cette rigueur et cette honnêteté intellectuelles, absolument indispensables à l'exercice du journalisme, lui permettront de gagner le procès que lui avait intenté Antonio Domingo Bussi⁴³, gouverneur militaire de la province de Tucumán pendant la dictature, furieux d'avoir été qualifié de « petit tyran » par Martínez dans son article « La expulsión de los mendigos »⁴⁴ ; en effet, le juge trancha que :

« En ce qui concerne l'emploi du terme de « tyran » ou autres équivalents, il est intéressant de souligner que l'on appelle de cette façon le chef d'une faction qui obtient le pouvoir de manière irrégulière et qui gouverne une cité sans la distribution de compétences propre d'un régime républicain (*Diccionario de Lengua Española*, Real Academia Española. *Diccionario de política*, Norberto Bobbio et autres). [...] on tend à identifier le tyran au gouverneur dépourvu de légitimité d'origine et d'exercice (Max Weber, *Economía y Sociedad*; *Tesoro de la Lengua Castellana*; et *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*).

⁴⁰ *Ibid.* Il s'agit de l'historien Osvaldo Bayer : « "Tuvo el coraje de describir ciertos crímenes de la sociedad establecida, como el asesinato de prisioneros políticos que reconstruyó en su libro *La pasión según Trelew*, lo que bastó para que tuviera que exiliarse y que los volúmenes editados fueran quemados por el régimen uniformado", recordó Bayer. »

⁴¹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, « Los titulares de mañana », *op.cit.* : « 10) Recordar siempre que el periodismo es, ante todo, un acto de servicio. El periodismo es ponerse en el lugar del otro, comprender lo otro. Y, a veces, ser otro. »

⁴² *Ibid.* : « 5) No hay que escribir una sola palabra de la que no se esté seguro, ni dar una sola información de la que no se tenga plena certeza. 6) Hay que trabajar con los archivos siempre a mano, verificando cada dato, y estableciendo con claridad el sentido de cada palabra que se escribe. »

⁴³ Après le retour à la démocratie, Bussi a été élu député, ainsi que gouverneur de la province de Tucumán ; réélu en 2003 intendant de San Miguel de Tucumán, il ne put assumer ses fonctions en raison de son arrestation pour sa participation entre autres à des disparitions forcées. Sous le coup de nombreuses accusations de crimes contre l'humanité, Bussi ne pouvait siéger comme élu ; c'est dans ce contexte de démêlés judiciaires que Bussi, soucieux de défendre son image et dans une tentative de prolonger sa carrière politique, intenta un procès à Martínez en 2004.

⁴⁴ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, « La expulsión de los mendigos », *La Nación*, 10 janvier 2004 : « tiranuelo ». Nous traduisons.

En second lieu, la locution « féroce exterminateur de dissidents » [...] [;] le verbe « exterminer », en dehors de ses acceptions les plus courantes [...], peut signifier l'action de « rejeter en dehors des limites, exiler » (*Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia Española), parfaitement adaptée au thème de l'article et à la structure discursive du récit journalistique.

Par conséquent [...], j'estime que les mots qui motivent l'accusation ne sont pas suffisants pour que l'accusé soit reconnu coupable ». ⁴⁵

D'autre part, la notoriété aidant, Martínez se savait très lu : il ne pouvait pas se permettre la moindre approximation, et pesait soigneusement chaque mot. Ces dernières exigences de vérification et de précision vont de pair avec le doute permanent que Martínez a toujours prôné : le doute doit être utilisé comme base de travail, avec une conscience exacerbée de la multiplicité des vérités, la vérité absolue ne pouvant exister :

De toutes les vocations de l'homme, le journalisme est celle dans laquelle il y a le moins de place pour les vérités absolues. La flamme sacrée du journalisme est le doute, la vérification des données, l'interrogation constante. Là où les documents semblent installer une certitude, le journalisme installe toujours une question. Demander, rechercher, connaître, douter, confirmer cent fois avant d'informer : ce sont là les verbes capitaux de la profession la plus audacieuse et la plus passionnante du monde. ⁴⁶

Voilà donc les lignes directrices du travail de fond d'un journaliste éminemment intègre, et que Leila Guerriero ⁴⁷ qualifiera d'absolu :

Il était l'incarnation du journaliste absolu, celui qui est toujours au courant de ce qui est en train de se passer dans le monde et ne passe pas une seconde sans s'informer. Le qualificatif d'érudit lui seyait comme à peu de personnes [...]. ⁴⁸

Plus tard, Martínez affirmera également à quel point le travail d'investigation est aussi nécessaire au romancier : pour bien mentir, et donc pour bien narrer, il faut tout connaître. Avant de se lancer dans l'écriture, il avait ainsi coutume d'enquêter de façon exhaustive sur

⁴⁵ CALVO, Pablo, *Los mendigos y el tirano*, Buenos Aires, Aguilar, 2011, p.211-212 : « “En cuanto al empleo del vocablo “tirano” u otros equivalentes, interesa poner de relieve que se llama de ese modo al jefe de una facción que obtiene el poder de manera irregular y gobierna una ciudad sin la distribución de competencia propia de un régimen republicano (“Diccionario de Lengua Española”, Real Academia Española. “Diccionario de política”, Norberto Bobbio y otros). [...] tiende a identificarse al tirano con el gobernante carente de legitimidad de origen y de ejercicio (Max Weber, “Economía y Sociedad”; “Tesoro de la Lengua Castellana”; y “Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico”)».

En segundo lugar, la locución “feroz exterminador de disidentes” [...] [;] el verbo “exterminar”, fuera de las acepciones más usuales [...], puede significar la acción de “echar fuera de los términos, desterrar” (“Diccionario de la Lengua Española”, Real Academia Española), plenamente ajustada al tema del artículo y a la estructura discursiva del relato periodístico.

En consecuencia [...], estimo que las palabras que motivan el reproche no alcanzan para responsabilizar al demandado”. » Nous traduisons toutes les citations de cet ouvrage.

⁴⁶ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, « El periodismo vuelve a contar historias », *La Nación*, 21 novembre 2001 : « De todas las vocaciones del hombre, el periodismo es aquella en la que hay menos lugar para las verdades absolutas. La llama sagrada del periodismo es la duda, la verificación de los datos, la interrogación constante. Allí donde los documentos parecen instalar una certeza, el periodismo instala siempre una pregunta. Preguntar, indagar, conocer, dudar, confirmar cien veces antes de informar: esos son los verbos capitales de la profesión más arriesgada y más apasionante del mundo. » Nous traduisons.

⁴⁷ Chroniqueuse argentine, auteur entre autres de *Rastro en los huesos*, texte pour lequel elle a obtenu le prix Nuevo Periodismo CEMEX+FNPI en 2010.

⁴⁸ RESTREPO POMBO, Felipe, « El periodista absoluto », *Semana*, 6 février 2010 : « Era la representación del periodista absoluto, ese que está enterado de qué está pasando en todo el mundo y no deja ni un segundo de informarse. A él le quedaba bien, como a pocas personas, el calificativo de erudito [...]. » Nous traduisons toutes les citations de cet article.

tous les aspects des thèmes qu'il aborderait, jusque dans le moindre détail (par exemple les plantes et les oiseaux que l'on pouvait trouver dans telle ou telle région, qui serait le décor de son prochain roman), sans nécessairement utiliser la totalité du matériel collecté dans ses écrits. Notons à ce propos que si ses articles furent toujours très rigoureux à tous points de vue, Martínez prendra plaisir à utiliser ce processus dans ses romans, revêtant la fiction des apparences de rigueur et de vraisemblance de l'investigation journalistique.

Ainsi, son érudition n'avait d'égale que son honnêteté intellectuelle ; mais cette responsabilité vis-à-vis de ses textes n'était que l'un des piliers de son éthique, puisque comme Martínez le disait lui-même : « l'éthique commence par le soin que l'on apporte au langage [...] »⁴⁹. En ce sens, le mouvement narratif qu'il aura imprimé à l'écriture journalistique est absolument fondamental, à une époque où l'imagination et le recours à des procédés éminemment littéraires pour transmettre les informations n'étaient pas même envisageables.

1.1.1.2. Journalisme et narration

Pour Martínez, la qualité de la narration d'un article a toujours été aussi importante que la recherche d'informations :

[...] narration et investigation forment un seul faisceau, une alliance en acier indestructible.

Il n'est pas de narration, aussi admirable soit-elle, qui se tienne sans les vertèbres d'une investigation soignée et précise, tout comme il n'est pas d'investigation valable, aussi stupéfiante paraisse-t-elle, si elle se perd dans les labyrinthes d'un langage insuffisant ou si elle ne sait pas retenir ceux qui la lisent, l'écoutent ou la voient. Seules, l'une et l'autre sont des substances de glace. Pour qu'il y ait combustion, elles ont besoin d'aller main dans la main.⁵⁰

La qualité de l'écriture paraissait d'autant plus fondamentale à Martínez lors de ces dernières années, lorsque la presse écrite s'est trouvée confrontée à la concurrence d'Internet. Pour lui, la solution passait par un retour à la narration, à un article qui attirerait l'attention du lecteur par un angle d'approche différent et une rédaction de qualité, ce qui le distinguerait dans le flot continu d'informations et rendrait sa lecture absolument nécessaire au lecteur :

[...] si les lecteurs ne trouvent pas tous les jours, dans les journaux qu'ils lisent, un reportage, un seul reportage qui les hypnotise au point d'arriver en retard à leur travail ou que leur pain brûle dans le grille-

⁴⁹ *Ibid.* : « [...] la ética comienza al cuidar el lenguaje [...] »

⁵⁰ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, « Los hechos de la vida », *op.cit.* : « [...] narración e investigación forman un solo haz, una alianza de acero indestructible. No hay narración, por admirable que sea, que se sostenga sin las vértebras de una investigación cuidadosa y certera, así como tampoco hay investigación válida, por más asombrosa que parezca, si se pierde en los laberintos de un lenguaje insuficiente o si no sabe cómo retener a quienes la leen, la oyen o la ven. Solas, una y otra son sustancias de hielo. Para que haya combustión, necesitan ir aferradas de la mano. »

pain au petit-déjeuner, alors vous ne pourrez pas incriminer la télévision ou Internet pour vos éventuels échecs, mais bien votre propre manque de foi en l'intelligence de vos lecteurs.⁵¹

Au-delà du nécessaire respect du lecteur, éthique et narration sont donc absolument inséparables pour Martínez :

« Tomás Eloy avait coutume de dire que l'éthique commence par le soin que l'on apporte au langage dans lequel on s'exprime, c'est-à-dire que le langage nous détermine, car le langage est le véhicule de notre interaction avec le monde et les autres », a écrit le journaliste vénézuélien Boris Muñoz, qui a été son élève à Rutgers.⁵²

Martínez a ainsi très tôt accordé un soin tout particulier à ses articles, utilisant aussi bien les codes de la chronique et du reportage que les ressources de la littérature, pour produire des textes développés, personnels, et qui à terme pouvaient trouver leur place dans un recueil, comme ce fut le cas pour *Lugar común la muerte*⁵³. L'unique différence entre article et récit fictionnel ne réside alors plus que dans le pacte de lecture distinct qui se conclut entre lecteur et auteur : « pacte de fidélités » (et donc « fidélité à la propre conscience et fidélité à la vérité »⁵⁴) pour l'un, pacte romanesque (et donc attestation de fictivité) pour l'autre. Martínez fait d'ailleurs explicitement le lien entre les grands narrateurs hispano-américains du XX^e siècle et le journalisme :

Le journalisme est né pour raconter des histoires, et une partie de cette impulsion initiale qui était sa raison d'être et son fondement s'est perdue aujourd'hui. Publier une nouvelle et raconter une histoire ne sont pas des phrases si éloignées qu'il pourrait le paraître à première vue. Au contraire : dans la majorité des cas, ce sont deux mouvements d'une même symphonie. Les premiers grands narrateurs ont été, aussi, de grands journalistes.⁵⁵

Ce n'est pas par hasard qu'en Amérique Latine, tous, absolument tous les grands écrivains furent un jour journalistes : Borges, García Márquez, Fuentes, Onetti, Vargas Llosa, Asturias, Neruda, Paz, Cortázar, tous, même ceux dont je ne cite pas le nom. Ce passage d'une profession à l'autre a été possible car pour les véritables écrivains, le journalisme n'est jamais juste un moyen de gagner sa vie, mais une ressource providentielle pour gagner sa vie. Dans chacune de leurs chroniques, même dans celles nées dans l'urgence des heures de bouclage, les maîtres de la littérature latino-américaines ont engagé leur être

⁵¹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, « Periodismo y narración: desafíos para el siglo XXI » [en ligne], Facultad de ciencia política y relaciones internacionales de la Universidad de Rosario, mis en ligne le 17 octobre 2006. Conférence prononcée devant l'assemblée de la SIP le 26 octobre 1997, Guadalajara, México : « [...] si los lectores no encuentran todos los días, en los periódicos que leen, un reportaje, un solo reportaje, que los hipnotice tanto como para que lleguen tarde a sus trabajos o como para que se les queme el pan en la tostadora del desayuno, entonces no tendrán por qué echarle la culpa a la televisión o al Internet de sus eventuales fracasos, sino a su propia falta de fe en la inteligencia de sus lectores. » Nous traduisons toutes les citations de cet article.

⁵² RESTREPO POMBO, Felipe, « El periodista absoluto », *op.cit.* : « "Tomás Eloy solía decir que la ética comienza al cuidar el lenguaje con que nos expresamos, es decir, el lenguaje nos determina porque el lenguaje es el vehículo de nuestra interacción con el mundo y los otros", escribió el periodista venezolano Boris Muñoz, quien fue alumno suyo en Rutgers. »

⁵³ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Lugar común la muerte*, *op.cit.*

⁵⁴ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, « Periodismo y narración: desafíos para el siglo XXI », *op.cit.* : « pacto de fidelidades : fidelidad a la propia conciencia y fidelidad a la verdad. »

⁵⁵ *Ibid.* : « El periodismo nació para contar historias, y parte de ese impulso inicial que era su razón de ser y su fundamento se ha perdido ahora. Dar una noticia y contar una historia no son sentencias tan ajenas como podría parecer a primera vista. Por lo contrario: en la mayoría de los casos, son dos movimientos de una misma sinfonía. Los primeros grandes narradores fueron, también, grandes periodistas. »

propre autant que dans leurs livres décisifs. Ils savaient que, s'ils trahissaient le mot jusque dans la plus anonyme des gazettes de presse, ils trahissaient ce qu'il y avait de meilleur en eux.⁵⁶

Ainsi, le journalisme est un premier pas naturel pour un romancier en herbe, non un pis-aller mais bel et bien une profession exigeante et formatrice, dans la mesure où le travail des mots ne connaît pas de limites pour qui les aime :

Un homme ne peut pas être divisé entre le poète qui cherche l'expression juste de vingt-et-une heures à minuit et le reporter indolent qui laisse tomber les mots sur les tables de rédaction comme si c'étaient des grains de maïs. L'engagement dans le mot est un engagement à temps complet, à vie complète.⁵⁷

Ainsi, les exigences de qualité envers un romancier doivent être identiques à celles que l'on pourrait exiger d'un journaliste, et vice-versa. Concision, efficacité et clarté sont les maîtres-mots de ces deux préceptes :

8) Il faut toujours utiliser un langage clair, concis et transparent. En général, ce que l'on dit en dix mots peut toujours être dit en neuf, ou en sept.

9) Trouver l'axe et l'accroche d'une nouvelle n'est pas chose facile. Raconter une nouvelle ne l'est pas non plus. Il ne faut jamais se mettre à raconter si l'on n'est pas sûr que l'on peut le faire avec clarté, efficacité, et en pensant à l'intérêt du lecteur plus qu'à son propre prestige.⁵⁸

Bien entendu, la place du lecteur est aussi fondamentale, on écrit pour lui, mais aussi avec lui en quelque sorte ; Martínez déplorait notamment le peu de cas fait à l'intelligence des lecteurs d'aujourd'hui :

[...] dans le journalisme traditionnel, on traite le lecteur comme s'il avait douze ou quatorze ans ; au lieu d'élever les lecteurs à l'intelligence de leur média, on rabaisse leur langage. On essaie de massifier le journalisme, et c'est une des maladies de cette époque.⁵⁹

En effet, Martínez n'hésitera jamais à jouer avec son lecteur, et le sollicitera de plus en plus tout au long de sa carrière journalistique et romanesque, faisant de son lecteur un acteur très actif dans la construction du sens de ses écrits.

⁵⁶ *Ibid.*: « No es por azar que, en América Latina, todos, absolutamente todos los grandes escritores fueron alguna vez periodistas: Borges, García Márquez, Fuentes, Onetti, Vargas Llosa, Asturias, Neruda, Paz, Cortázar, todos, aun aquellos cuyos nombres no cito. Ese tránsito de una profesión a otra fue posible porque, para los escritores verdaderos, el periodismo nunca es un mero modo de ganarse la vida sino un recurso providencial para ganar la vida. En cada una de sus crónicas, aun en aquellas que nacieron bajo el apremio de las horas de cierre, los maestros de la literatura latinoamericana comprometieron el propio ser tan a fondo como en sus libros decisivos. Sabían que, si traicionaban a la palabra hasta en la más anónima de las gacetillas de prensa, estaban traicionando lo mejor de sí mismos. »

⁵⁷ *Ibid.* : « Un hombre no puede dividirse entre el poeta que busca la expresión justa de nueve a doce de la noche y el reportero indolente que deja caer las palabras sobre las mesas de redacción como si fueran granos de maíz. El compromiso con la palabra es a tiempo completo, a vida completa. »

⁵⁸ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, « Los titulares de mañana », *op.cit.*: « 8) Hay que usar siempre un lenguaje claro, conciso y transparente. Por lo general, lo que se dice en diez palabras siempre se puede decir en nueve, o en siete. 9) Encontrar el eje y la cabeza de una noticia no es tarea fácil. Tampoco lo es narrar una noticia. Nunca hay que ponerse a narrar si no se está seguro de que se puede hacer con claridad, eficacia, y pensando en el interés del lector más que en el lucimiento propio. »

⁵⁹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, « La misión del periodismo es no obedecer », *op.cit.*: « [...] en el periodismo tradicional se trata al lector como si tuviera doce o catorce años; en vez de alzar a los lectores hacia la inteligencia de su medio, rebaja su lenguaje. Se trata de masificar el periodismo, y esta es una de las enfermedades de esta época. »

Ainsi, nous ne pouvons que constater l'extrême contiguïté et continuité entre journalisme et fiction dans la carrière de Martínez : un demi-siècle de journalisme l'ont amené à travailler sur et avec les mots dans une certaine optique, appliquant certains préceptes, qui seront présents d'une façon ou d'une autre dans ses écrits fictionnels — que ce soit pour les suivre ou les détourner. Ecritures journalistique et fictionnelle se font complémentaires :

Pour Caffarel, Eloy Martínez « a été l'un de ces auteurs qui ont fait du journalisme une œuvre littéraire et ont rendu la littérature redevable du journalisme. »⁶⁰

Bien entendu, les deux professions ne sont pas interchangeables, mais Martínez souligne leur point commun :

Un journaliste n'est pas un romancier, même s'il devrait avoir le même talent et la même grâce pour raconter que les meilleurs romanciers. Un bon reportage n'est pas non plus une branche de la littérature, même s'il devrait avoir la même intensité de langage et la même capacité de séduction que les grands textes littéraires.⁶¹

Une narration soignée est donc nécessaire d'une part à la survie de la presse écrite, mais aussi au respect du lecteur ; Martínez se félicitait par ailleurs de ce changement significatif dans le journalisme :

Presque tous les jours, les meilleurs quotidiens du monde se libèrent du vieux corset qui les oblige à donner une nouvelle en obéissant à la règle de répondre dans les premières lignes aux six questions classiques ou en anglais les cinq W : quoi, qui, où, quand, comment et pourquoi.⁶²

L'information transmise doit donc certes être fiable, mais elle doit aussi — et surtout — être exprimée dans une langue qui fasse de l'article un texte inédit. C'était ainsi que Martínez concevait ses articles, avec le même soin et avec la même implication personnelle qu'il écrivait ses romans.

1.1.1.3. Expertise et engagement dans l'écrit

Cet engagement éthique, ainsi que ces cinquante ans de carrière, ont fait de Martínez un expert en terme de journalisme, et il a été largement sollicité en tant que tel dans les quinze dernières années de sa vie. En effet, on ne peut clore cette présentation de l'apport de Martínez au journalisme — et vice-versa — sans évoquer la passion avec laquelle il s'attacha

⁶⁰ AGENCIA TÉLAM, « Personalidades de la cultura expresaron su pesar por la muerte de Eloy Martínez », *op.cit.* Il s'agit de Carmen Caffarel, directrice de l'Institut Cervantes de Madrid : « Para Caffarel, Eloy Martínez "fue uno de esos autores que convirtieron al periodismo en obra literaria y a la literatura en deudora del periodismo". »

⁶¹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, « Periodismo y narración: desafíos para el siglo XXI », *op.cit.* : « Un periodista no es un novelista, aunque debería tener el mismo talento y la misma gracia para contar de los novelistas mejores. Un buen reportaje tampoco es una rama de la literatura, aunque debería tener la misma intensidad de lenguaje y la misma capacidad de seducción de los grandes textos literarios. »

⁶² *Ibid.* : « Casi todos los días, los mejores diarios del mundo se están liberando del viejo corsé que obliga a dar una noticia obedeciendo el mandato de responder en las primeras líneas a las seis preguntas clásicas o en inglés las cinco W: qué, quién, dónde, cuándo, cómo y por qué. »

à transmettre son savoir et son savoir-faire aux générations suivantes, notamment à travers l'enseignement, à partir duquel il défendait sa vision de la profession.

Sa grande connaissance du métier l'amena à collaborer à des projets d'envergure, notamment à la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano⁶³, créée par Gabriel García Márquez en 1994. Gabo a en effet sollicité son ami afin de définir la mission, la méthode, les stratégies et les idées essentielles défendues par la fondation, ainsi que l'organisation des ateliers de journalisme et leur axe d'étude. La mission de la fondation est ainsi définie :

Travailler pour l'excellence du journalisme et sa contribution aux processus de démocratie et de développement des pays ibéro-américains et des Caraïbes, grâce à des ateliers et des séminaires de formation et d'échange entre journalistes, à la collaboration en réseaux et aux stimulations du développement professionnel.⁶⁴

Cette définition est ensuite suivie d'une liste des valeurs de l'organisation, dont la similitude avec le décalogue rédigé par Martínez est frappante. C'est par ailleurs dans le cadre des ateliers organisés par la FNPI qu'il sera amené à enseigner les préceptes que nous avons évoqués plus haut.

Enfin et surtout, Martínez lancera un projet dont il ne verra pas l'aboutissement, mais qui sera mené à bien par ses enfants, et en particulier par son fils Ezequiel : la Fundación Tomás Eloy Martínez. Cette organisation, dont le siège occupe actuellement le premier étage de la bibliothèque Miguel Cané de Buenos Aires⁶⁵, a pour but de promouvoir les jeunes écrivains et journalistes latino-américains, en leur attribuant des bourses ; voici ses objectifs :

Connu pour sa préoccupation constante pour la qualité de l'écriture, Tomás Eloy Martínez voulut laisser en héritage — en plus de son œuvre vaste — les bases idéologiques et matérielles nécessaires à la création d'un espace de promotion et de soutien des jeunes plumes d'Amérique Latine.⁶⁶

Une fondation donc qui d'une part soutient indifféremment toute écriture, qu'elle soit journalistique ou fictionnelle, et d'autre part témoigne d'un souci profond pour la continuité d'une écriture honnête : une écriture fictionnelle de qualité, et une écriture journalistique digne et recherchée, loin de l'exhibition et du scandale des tabloïds. Ces bourses sont un tremplin pour de jeunes auteurs de fiction et de non fiction, le but étant de favoriser

⁶³ FUNDACIÓN NUEVO PERIODISMO IBEROAMERICANO [en ligne], fondée avec Gabriel García Márquez, <http://www.fnpi.org>.

⁶⁴ FUNDACIÓN NUEVO PERIODISMO IBEROAMERICANO [en ligne] : « Trabajar por la excelencia del periodismo y su contribución a los procesos de democracia y desarrollo de los países iberoamericanos y del Caribe, a través de talleres y seminarios de formación e intercambio entre periodistas, colaboración en redes y estímulos al desarrollo profesional. » Nous traduisons.

⁶⁵ Fundación Tomás Eloy Martínez, Carlos Calvo 4319, 1P., Buenos Aires, Argentina, CP 1230ABY. Tel : +5411 – 49222764, www.fundaciontem.org.

⁶⁶ FUNDACIÓN TOMÁS ELOY MARTÍNEZ, [fundaciontem.org](http://www.fundaciontem.org), ainsi qu'une page Facebook: <http://www.facebook.com/FundacionTEM> [en ligne] (Consulté le 31 janvier 2011). « Conocido por su preocupación permanente por la calidad de la escritura, Tomás Eloy Martínez quiso dejar como legado — además de su extensa obra— las bases ideológicas y materiales para la creación de un espacio de promoción y de apoyo a las jóvenes plumas de América Latina. » Nous traduisons.

l'émergence d'une génération dont le fer de lance serait la qualité de l'écriture. Martínez souhaitait donc mettre à portée de main des jeunes narrateurs d'aujourd'hui le résultat des enseignements qu'il a tirés au long d'une carrière d'un demi-siècle, riche en expériences formatrices, comme nous allons le constater.

1.1.2. Du journalisme à la fiction : le « cycle péroniste »

1.1.2.1. Des entrevues à la Puerta de Hierro (1970) à Las vidas del General (2004)

Comme nous l'avons déjà souligné, Martínez est donc avant tout (chronologiquement) un journaliste, et c'est en tant que tel qu'il a été amené à rencontrer à plusieurs reprises le Général Juan Domingo Perón ; le premier de ces entretiens eut lieu le 28 juin 1966⁶⁷, Tomás Eloy Martínez désirant connaître l'opinion du Général concernant la chute du président argentin Arturo Illia suite au coup d'Etat mené par les forces armées ce même jour⁶⁸. A cette époque, malgré le poids politique certain du péronisme, qui avait remporté un franc succès aux élections législatives de 1965, Perón paraissait être définitivement hors de la sphère du pouvoir politique argentin, et se trouvait extrêmement seul, isolé dans son exil espagnol, ignoré par Franco et désormais considéré plus comme un fantôme du passé argentin que comme une réalité avec laquelle il fallait composer — mais c'était compter sans son incroyable détermination à rester présent coûte que coûte sur le devant de la scène politique, et ce malgré ses déclarations laissant croire le contraire. En effet, le Général multipliait alors les annonces tendant à signifier son retrait définitif de la politique : « Je suis un lion herbivore », ou encore « Je suis amorti maintenant. Je ne veux rien pour moi »⁶⁹. Toutefois, dès la moitié de l'année 1966, le général Aramburu⁷⁰ commença à comprendre qu'il était impossible de continuer à faire de la politique en Argentine sans prendre en compte le

⁶⁷ Le contenu de cette entrevue a été publié dans un numéro spécial de *Primera Plana* consacré au coup d'Etat.

⁶⁸ Arturo Illia, élu le 12 octobre 1963, est renversé en 1966 par le général Juan Carlos Onganía lors de la « Révolution militaire » du 28 juin 1966, menée par le général Julio Alsogaray. En effet, le succès péroniste aux élections législatives partielles de 1965 laissant espérer un triomphe aux élections des gouverneurs provinciaux en 1967, et même aux présidentielles de 1969, les forces armées se servent de cet argument pour s'emparer du pouvoir et contraindre Illia à se retirer : il ne s'agissait pas cette fois-ci de « sauver la nation », mais de prendre le pouvoir sous le prétexte de l'efficacité. Le Président Onganía devient alors le chef unique de la nation.

⁶⁹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Las memorias del General*, *op.cit.*, p.9 : « Soy un león herbívoro », « Ya estoy amortizado. No quiero nada para mí ». Nous traduisons toutes les citations de cet ouvrage.

⁷⁰ Pedro Eugenio Aramburu (21 mai 1903- 1^{er} juin 1970). Militaire et homme politique argentin, inspirateur de la « Révolution Libératrice » qui chassa le gouvernement constitutionnel de Juan Domingo Perón le 16 septembre 1955, il remplaça comme président *de facto* Eduardo Lonardi entre le 13 novembre 1955 et le 1^{er} mai 1958. Séquestré le 29 mai 1970 lors de la première action publique de l'organisation politico-militaire des Montoneros, il sera exécuté.

péronisme et son leader de toujours, et il rétablit le contact avec le Général, car la chute d'Illia plongea l'Argentine dans un chaos tel qu'il semblait que seul l'ancien président argentin pouvait encore parvenir à apaiser les foules. Ce fut là le premier pas de Perón sur le chemin de son retour en politique, à un moment où l'on ne l'y attendait déjà plus : la donne changeait, Perón faisait à nouveau partie du jeu politique.

C'est dans ce contexte que Perón estima qu'il était désormais temps pour lui de faire le récit de sa vie, et décida d'accorder à Tomás Eloy Martínez l'entrevue qu'il avait sollicitée afin de retracer son parcours depuis le début. C'est donc ainsi que le journaliste obtiendra la permission du Général de l'interroger sur sa vie, ce qu'il fera pendant quatre jours, du 26 au 29 mars 1970, enregistrant alors pendant trente-deux heures les mémoires que Perón avait dictées à son secrétaire López Rega dans les semaines précédentes. (Notons que si ce texte portait le nom de « mémoires », son contenu en fait plutôt une autobiographie, dans la mesure où l'on s'y centre plus sur la vie individuelle et sur la formation du caractère de Perón que sur l'Histoire sociale et politique dont il a été l'un des acteurs.)

Or cette autobiographie constitue un premier élément clé dans l'œuvre de Martínez romancier cette fois-ci, puisqu'elle est à l'origine de son obsession pour le péronisme, l'un des axes centraux de son œuvre. Paradoxalement en effet, au lieu d'apporter des réponses, cette autobiographie avait surtout soulevé une question : mais qui est réellement Perón ? Cette interrogation est à l'origine d'une partie de l'œuvre romanesque de Martínez, mais a aussi permis à l'auteur de développer une problématique liée à la relation entre fiction et réalité — à relier au problème du mensonge et de la vérité, à partir d'une association de l'Histoire au mensonge et de la fiction à la Vérité, puisque le but du narrateur dans ces œuvres est de « déconstruire l'Histoire pour enfin construire la vérité »⁷¹.

Le contenu de ces conversations entre Perón et Martínez, publié le 14 avril 1970 dans la revue *Panorama*, constituait selon Perón ses mémoires « légitimes », canoniques. Mais Martínez ne partageait pas cet avis : les nombreuses omissions, inexactitudes ou autres souvenirs visiblement inventés de toute pièce démontraient bien que la vérité avait été délibérément remaniée pour convenir à la réalité que le Général souhaitait créer. En effet, malgré ses tentatives répétées de prise de contact avec Perón, Martínez ne put jamais faire réagir le Général au sujet des nombreuses incohérences que présentaient ces « mémoires », et évidemment encore moins à ce qu'il consente à donner son avis sur les suggestions de

⁷¹ Pour les besoins de notre étude, la traduction commerciale s'éloignant du texte original, nous traduisons ce passage. MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *La novela de Perón*, *op.cit.*, p.346 : « desarmame de la historia para poder armame al fin con la verdad ».

modifications que le journaliste lui envoya : il souhaitait à l'évidence que ses mémoires soient publiées telles quelles, conformément à ce qu'il avait dicté — et à ce qu'il désirait laisser en héritage à la postérité.

En tant que journaliste, Tomás Eloy Martínez n'avait d'autre choix que de publier ces mémoires telles que les avait validées Perón. Cette subordination de sa parole, contrainte au silence face à celle prépondérante du Général, marqua donc profondément Martínez, et aura pour conséquence la naissance d'une série de thèmes personnels qui trouveront leur expression tout au long de son œuvre. Comme le fait remarquer Victor Flury, il s'agit entre autres de thèmes tels que l'obsession pour l'Histoire, et en particulier les luttes de pouvoir qui se sont livrées dans l'Histoire argentine :

[...] c'était un bon journaliste, sans rien de particulier, jusqu'au jour où il est allé interviewer Juan Domingo Perón, qui se trouvait alors en exil à Madrid, à la Puerta de Hierro. A partir de cet entretien, s'est ouvert à lui un monde qui l'a transformé, et il a commencé à pénétrer la mécanique du pouvoir, à connaître l'intimité des luttes politiques. C'est à partir de cet instant qu'il a commencé à éprouver bien plus qu'un simple attrait, une véritable obsession pour l'Histoire.⁷²

Malgré lui, il avait donc été réduit au rôle de simple transcripteur de l'histoire que lui avait racontée le Général : c'est cette manipulation qui fera naître en lui un tel intérêt pour le péronisme — à tel point qu'on le désignera comme le « romancier du péronisme », dénomination qu'il rejettera toujours.

1.1.2.2. Un « duel de versions narratives » : la naissance du cycle péroniste

Tomás Eloy Martínez entreprit alors des recherches sur le Général, et interrogea ses proches, pour en faire une description qui serait plus en accord avec la réalité — ou du moins en accord avec la réalité qu'il avait pressentie — : c'est ce que Martínez nommera lui-même un « duel de versions narratives »⁷³, une joute engagée contre Perón et son hagiographie. Dès 1974, dans un premier temps, Martínez commença à écrire de petits textes pour compléter cette biographie de Perón, comme par exemple l'article « Jours d'exil à Madrid », que l'auteur présente ainsi :

⁷² FLURY, Víctor: « Tomás Eloy Martínez gana el Premio Alfaguara » [en ligne], à <http://clubdelibros.com> (archivo> Reportajes del 2002) : « [...] él era un periodista bueno, pero sin nada especialmente destacable, hasta el día que va a España a hacerle una entrevista a Juan Domingo Perón, que se encontraba exiliado en Madrid, en la Puerta de Hierro. A partir de esa entrevista se le abre a él un mundo que lo transforma, y empieza adentrarse en la mecánica del poder, que empieza a conocer las intimidades de las luchas políticas. A partir de entonces le entra no el gusto sino la obsesión por la historia. » Nous traduisons.

⁷³ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, « Ficción, Historia, periodismo ; límites y márgenes » [en ligne], *Telar*, Revista Digital del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos (IIEI), Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán, n°1 (2004) : « duelo de versiones narratives ». Nous traduisons toutes les citations de cet article.

Ce récit sur la vie quotidienne de Perón est né comme fragment de la biographie que je commençai à écrire en 1974, en pressentant que si je persistais dans ce genre, je finirais par composer un livre invraisemblable. L'illusion de la biographie ne dura que quelques mois. A la moitié de cette année, je décidai de publier quelques fragments comme essais journalistiques et de transfigurer les autres données en roman. Mes notes parurent dans le journal *La Opinión* le 2 juillet 1974, le lendemain de la mort de Perón.⁷⁴

Ainsi, ces textes destinés à rectifier le contenu des mémoires officielles de Perón — que ce soit des écrits journalistiques ou à visée biographique — seront publiés dans divers journaux, comme autant de précisions ajoutées au portrait de Perón. Mais ils ne suffisaient pas à contenter le désir de vérité de Martínez ; son obsession pour ce thème des luttes de pouvoir n'y trouvait pas un exutoire satisfaisant. Il déplaça donc son combat à un autre niveau ; si au milieu des conflits d'intérêts politiques, il n'avait été que l'intermédiaire qui avait servi à Perón à s'exprimer, et bien il déplacerait la lutte à un autre plan, celui du monde romanesque, où cette fois-ci il ne serait pas l'instrument mais l'exécutant, pas le moyen mais l'instigateur, le seul maître de l'univers de fiction qu'il aurait créé. Ses investigations pour combler les vides de l'histoire de Perón le conduisirent en effet à écrire un roman d'un genre nouveau, hybride, et qui lui permettait de prendre la parole en son nom propre pour enfin dire « sa » vérité sur Perón, et tout ce que Perón avait « omis » de préciser : c'est ainsi qu'est née *La novela de Perón*⁷⁵.

Notons toutefois que *La novela de Perón* ne sera pas la seule œuvre de Tomás Eloy Martínez qui trouve directement son origine dans ses plusieurs rencontres avec le Général ; en effet, ce n'est que le premier roman d'une suite de trois œuvres consacrées à des figures du péronisme. Ainsi, en 1995, Martínez publiera *Santa Evita*⁷⁶, un autre roman consacré cette fois-ci non pas à Juan Domingo Perón, mais à sa seconde épouse, Eva Perón — mais qui plonge encore ses racines dans l'hypotexte que constituent les entrevues de 1970. L'année suivante paraîtront *Las memorias del General*⁷⁷, une chronique des années 70 en Argentine qui reproduit les mémoires telles qu'elles avaient été publiées dans *Panorama*, mais cette fois-ci augmentées des recherches et des notes prises par Martínez et qui démontrent l'inexactitude de l'image que Perón voulait donner de lui-même. Ce livre sera l'objet d'une

⁷⁴ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Las vidas del General*, Buenos Aires, Aguilar, 2004, « Días de exilio en Madrid », p.173 : « Este relato sobre la vida cotidiana de Perón en España nació como fragmento de la biografía que comencé a escribir en 1974, con la sospecha de que, si persistía en ese género, terminaría por componer un libro inverosímil. La ilusión de la biografía duró pocos meses. A mediados de aquel año, decidí publicar algunos fragmentos como ensayos periodísticos y transfigurar los otros datos en una novela. » Nous traduisons toutes les citations de cet ouvrage.

⁷⁵ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *La novela de Perón*, op.cit.

⁷⁶ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita*, op.cit.

⁷⁷ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Las memorias del General*, op. cit.

nouvelle édition revue et augmentée en 2004, avec un nouveau titre : *Las vidas del General*⁷⁸ — un changement de titre lourd de sens.

Ainsi, on peut dire que cette autobiographie dictée par Perón à Martínez est à la fois l'origine de ce cycle péroniste — puisqu'elle en est l'élément déclencheur lors des entrevues de 1970 —, mais aussi qu'elle y met un point final lors de cette publication de 2004, comme l'exprime l'auteur par ailleurs dans le prologue, et qui signe la fin de ce « duel de versions narratives » :

J'ai préparé l'édition de *Las vidas del General* avec l'espoir — peut-être inutile — que ses pages dialoguent avec toutes les fictions que j'ai écrites sur le péronisme et que, en quelque sorte, elles les closent.⁷⁹

1.1.2.3. « Ficción, Historia, periodismo : límites y márgenes » : le chemin vers la fiction

Ainsi, la réflexion de Martínez le pousse à se détourner parfois du journalisme. Ce choix fut le fruit d'un raisonnement que l'auteur partage avec son lecteur dans deux articles en particulier ; le premier d'entre eux est « Perón et ses romans », qui constitue un chapitre de *Las vidas del General* :

J'ai écrit le chapitre suivant entre 1988 et 1994 pour répondre à une question insistante : pourquoi, alors que je disposais de toutes les données nécessaires à la composition d'une biographie, ai-je fait de la vie de Perón un roman ? [...] l'intention initiale de toutes [ces réflexions] était d'éclairer par moi-même un projet qui s'était peu à peu déplacé de son lieu d'origine presque par sa propre force de gravité : depuis les notes journalistiques originales au projet de biographie et, finalement, à *La novela de Perón*.⁸⁰

Un deuxième article, intitulé « Ficción, Historia, periodismo : límites y márgenes »⁸¹, qui est une version étoffée du premier article, vient approfondir cette réflexion. On apprend dans ces articles que le choix du genre romanesque ne s'imposa à l'auteur qu'après différents essais :

Dans sa première version brouillon, *La novela de Perón* était un travail journalistique. Il reconstruisait l'enregistrement des mémoires de Perón dans sa forme originale, avec mes questions et la voix du secrétaire, majordome et devin de Perón, José López Rega, qui corrigeait les souvenirs du vieux général et les réécrivait parfois. Mes notes de bas de page tentaient d'insuffler un certain bon sens — un bon sens artificiel — au véritable délire que j'avais vécu. Cette première version reflétait, très approximativement, ce qu'avaient été mes rencontres avec Perón. Mais elle ne reflétait pas Perón. C'est pourquoi j'y renonçai.

Une deuxième version essaya le chemin de la biographie et fut aussi un échec. Plus j'enquêtais, plus les vérités s'emmêlaient. Les documents et souvent aussi les souvenirs des témoins contredisaient à tel

⁷⁸ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Las vidas del General*, *op.cit.*

⁷⁹ *Ibid.*, p.12 : « He preparado la edición de *Las vidas del General* con la esperanza —quizás inútil— de que sus páginas dialoguen con todas las ficciones que escribí sobre el peronismo y, de algún modo, las clausuren. »

⁸⁰ *Ibid.*, p.125, « Perón y sus novelas » : « Escribí el capítulo siguiente entre 1988 y 1994 para responder a una pregunta insistente: ¿por qué, pese a disponer de todos los datos necesarios para componer una biografía, convertí la vida de Perón en una novela? [...] la intención inicial de todas [estas reflexiones] era aclarar ante mí mismo un proyecto que había ido desplazándose de su lugar original casi por su propia fuerza de gravedad: desde los apuntes periodísticos originales al proyecto de biografía y, finalmente, a *La novela de Perón*. »

⁸¹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, « Ficción, Historia, periodismo : límites y márgenes », *op.cit.*.

point ce que Perón et les historiens de Perón avaient déclaré comme vrai que je croyais être face à deux personnages différents.

Etablir les vérités les plus triviales tournait au nœud de mensonges. [...] Comment rendre compte de façon vraisemblable de la cérémonie durant laquelle le devin López Rega avait essayé de faire passer l'âme d'Evita, dont la momie gisait dans une mansarde de la maison où vivait le veuf, au corps de la nouvelle épouse, Isabel Perón ? Comment rapporter les efforts de López Rega pour ressusciter Perón en invoquant ses divinités astrales ?

Je tenais certains de ces épisodes d'anciens ministres de Perón : des hommes dont personne ne doutait du bon sens. Et cependant, la pure et simple transcription de tels phénomènes menaçait d'invalider la rigueur historique de mon travail. [...]

C'est alors que le roman imposa aux documents et aux témoignages sa propre logique. [...] je ne pouvais me résigner, comme les biographes, à écrire une vérité que je sentais (et que je savais) n'être qu'une demi-vérité : une de ces vérités latino-américaines où ce qui est caché, ou ce qui a été détruit, ou ce qu'il est interdit de dire, est en général beaucoup plus important que ce qui se voit.⁸²

En effet, ce n'est pas — comme l'on aurait pu s'y attendre — le chemin de la biographie mais celui de la fiction que prendra l'auteur pour dire *sa* vérité sur Perón à la suite de cette entrevue ; la forme de la biographie présentait pour l'auteur le même inconvénient que le journalisme — l'auteur évolue dans des limites bien définies, trop restreintes pour tolérer une parole libérée de toute contrainte — :

Écrire une biographie est une cérémonie empreinte de prudence. En hommage au visible, on omet l'évident. Beaucoup de vérités qui ne peuvent être prouvées sont éludées précisément pour cette raison, car on n'a pas accès aux preuves. Même la meilleure des biographies exhale un certain parfum de répression.⁸³

Dans le cas de Perón donc, Martínez toucha du doigt la restriction de sa liberté d'expression en tant que journaliste :

Ce qui s'est passé avec les mémoires de Perón pose en plein la question de la partition des eaux entre journalisme, histoire et roman. La première obligation d'un journaliste est de publier le plus vite possible

⁸² MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Las vidas del General, op.cit.*, p.133-134: « En su primer borrador, *La novela de Perón* fue un trabajo periodístico. Reconstruía la grabación de las memorias de Perón en su forma original, con mis preguntas y con la voz del secretario, mayordomo y adivino de Perón, José López Rega, corrigiendo los recuerdos del viejo general y a veces reescribiéndolos. Mis notas al pie de página trataban de imponer cierta sensatez —artificial sensatez— al delirio real que yo había vivido. Aquella primera versión reflejaba, muy aproximadamente, lo que habían sido mis encuentros con Perón. Pero no reflejaba a Perón. Por eso desistí.

Una segunda versión ensayó el camino de la biografía y resultó también un fracaso. Cuanto más investigaba, más se me confundían las verdades. Los documentos y, con frecuencia, también los recuerdos de los testigos contradecían a tal punto lo que Perón y los historiadores de Perón habían sancionado como verdad que yo creía estar ante dos personajes distintos.

Establecer las verdades más triviales derivaba en un enredo de falsías [...]. ¿Cómo referir de modo verosímil la ceremonia en la cual el adivino López Rega había intentado traspasar el alma de Evita, cuya momia yacía en una bohardilla de la casa donde vivía el viudo, al cuerpo de la nueva esposa, Isabel Perón? ¿Cómo narrar los esfuerzos de López Rega por resucitar a Perón invocando sus númenes astrales?

Yo conocía algunos de esos episodios a través de ex ministros de Perón: hombres de cuyo sentido común nadie dudaba. Y sin embargo, la lisa y llana transcripción de tales fenómenos amenazaba con invalidar el rigor histórico del trabajo. [...]

Fue entonces cuando la novela impuso a los documentos y a los testimonios su propia lógica. [...] no podía resignarme, como los biógrafos, a escribir una verdad que yo sentía (y sabía) como una verdad a medias: una de esas verdades latinoamericanas donde lo que está oculto, o lo que ha sido destruido, o lo que está prohibido decir, suele ser mucho más importante de lo que se ve. »

⁸³ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, « Ficción, Historia, periodismo : límites y márgenes », *op.cit.* : « Escribir una biografía es una ceremonia teñida de prudencia. En homenaje a lo visible se suele omitir lo evidente. Muchas verdades que no pueden ser probadas se soslayan precisamente por eso, porque no hay acceso a las pruebas. Aun la mejor de las biografías exhala un cierto aroma a represión. »

l'information qu'il a obtenue, après avoir établi sa véracité. Mais les mémoires de Perón n'appartenaient pas au journaliste : elles appartenaient à Perón. Elles étaient véridiques si l'auteur des mémoires, Perón, disait qu'elles l'étaient. Par conséquent, pour les publier, il s'avérait indispensable d'accepter les limites que Perón lui-même avait voulu leur imposer.⁸⁴

Cette nécessité de faire entendre sa voix, son avis subjectif, justifie le choix de l'auteur de *La novela de Perón* de transmettre ses convictions personnelles non sous la forme d'un écrit journalistique, mais par l'intermédiaire d'un texte de fiction. En effet, c'est l'incapacité des genres biographique et journalistique à remplir l'objectif qu'il s'était fixé qui a poussé Martínez à se tourner vers le genre romanesque, choix qui aurait pu paraître improbable à l'heure d'embrasser toute la vie d'un personnage historique :

Le fait que l'image que projetaient les mémoires de Perón soit une image erronée, que ne corrigèrent ni le journalisme, ni l'historiographie, m'amènèrent à essayer un autre chemin : celui du roman.⁸⁵

En effet, le romancier bénéficie d'une liberté d'action que ne peuvent se permettre ni un journaliste, ni un historien, comme le remarque Martínez lui-même :

[...] l'Histoire ne peut se permettre les doutes et les ambiguïtés que se permet la fiction. Le journalisme ne peut certainement pas non plus se les permettre, car l'essence même du journalisme réside dans l'affirmation : ceci a eu lieu, c'est ainsi que les choses se passèrent. Dès que l'Histoire trébuche sur des faits qui ne présentent pas un seul visage, ou qui ne cadrent pas avec les codes du réalisme, elle doit s'abstenir d'en faire état, sinon elle cesserait d'être Histoire.⁸⁶

[...] c'est pour cela que les biographes et les historiens envient la liberté avec laquelle travaille le romancier, la facilité avec laquelle le romancier éclaire les pensées les plus secrètes d'un personnage ou le démasque en lui attribuant une phrase définitive ; une phrase que les personnages historiques prononcent rarement — à partir du moment où ils sont connus comme personnages publics — devant un biographe, aussi fin soit-il.⁸⁷

Les attentes du lecteur de roman accordent bien évidemment à l'auteur une liberté nettement supérieure ; nul besoin de justifier ses dires, dans le domaine de la fiction tout est permis : « roman signifie permission de mentir »⁸⁸. L'auteur est alors souverain :

⁸⁴ *Ibid.* : « Lo que sucedió con las memorias de Perón plantea en carne viva la división de aguas entre periodismo, historia y novela. La obligación primordial de un periodista es publicar cuanto antes la información que ha conseguido, luego de establecer su veracidad. Pero las memorias de Perón no pertenecían al periodista: pertenecían a Perón. Eran veraces si el autor de las memorias, Perón, decía que lo eran. Por lo tanto, para publicarlas, resultaba imprescindible aceptar los límites que el propio Perón quisiera imponerles. »

⁸⁵ *Ibid.* : « Que la imagen proyectada por las memorias de Perón fuera una imagen falsa, no corregida por el periodismo ni por la historiografía, me movió a probar otro camino: el de la novela. »

⁸⁶ *Ibid.* : « [...] la historia no puede permitirse las dudas y las ambiguëdades que se permite la ficción. Tampoco, ciertamente, se las puede permitir el periodismo, porque la esencia del periodismo es la afirmación: esto ha ocurrido, así fueron las cosas. No bien la Historia tropieza con hechos que no son de una sola manera, o que no se ajustan a los códigos del realismo, debe abstenerse de contarlos o dejaría de ser Historia. »

⁸⁷ *Ibid.* : « [...] de allí que los biógrafos y los historiadores añoren la libertad con que trabaja el novelista, la facilidad con que el novelista ilumina los pensamientos más secretos de un personaje y lo desenmascara atribuyéndole una frase definitiva; una frase que rara vez los personajes históricos — en tanto pueden ser conocidos como personajes sociales — pronuncian ante un biógrafo, por alerta que sea. »

⁸⁸ NEYRET, Juan Pablo, « Novela significa licencia para mentir », *op.cit.* : « novela significa licencia para mentir ».

Les luttes entre l'écriture et le pouvoir se sont toujours livrées dans le champ de l'Histoire. C'est le pouvoir qui écrit l'Histoire, affirme un vieil adage. Mais le pouvoir ne peut écrire l'Histoire que lorsqu'il exerce un contrôle sur celui qui produit l'écriture, lorsqu'il a une complète mainmise sur sa conscience.⁸⁹

Ainsi, « à la différence du journalisme ou de l'Histoire, un roman est une affirmation de pleine liberté. »⁹⁰ C'est de cette confrontation avec Perón que jaillit une telle conclusion : Martínez trouva dans le roman une façon de délier sa parole, en la libérant des impératifs inhérents au journalisme. Si le journalisme ne lui avait pas permis de faire entendre sa voix, alors la fiction s'en chargerait.

Mais ceci n'est pas l'unique confrontation avec le pouvoir que Martínez vivra dans sa carrière : si sa parole de journaliste avait alors été restreinte, elle sera ouvertement réduite au silence deux ans plus tard. En effet, le journaliste devra encore une fois affronter l'aliénation de sa parole, et de façon bien plus violente cette fois-ci. Confronté au terrorisme d'Etat et à la censure, Martínez choisira cependant de ne pas courber l'échine face à un pouvoir dictatorial et en paiera le prix : lors des événements de Trelew du mois d'août 1972, qui vont marquer un tournant décisif dans la formation de son mythe personnel, il affirmera très clairement son intransigeance éthique dans son devoir de transmission de la vérité.

1.1.3. *La pasión según Trelew*⁹¹ (1973)

1.1.3.1. Une confrontation décisive avec le pouvoir

Dès 1971, la dictature d'Alejandro Agustín Lanusse commença à envoyer des prisonniers politiques au pénitencier de Rawson (Patagonie). Les familles de prisonniers qui venaient leur rendre visite devaient passer par Trelew, petite ville à une vingtaine de kilomètres de là. Bientôt, par la force des choses, ces visiteurs se lièrent d'amitié avec la population locale, qui commença à s'intéresser d'une part au sort de ces prisonniers, qui ne leur semblaient plus si différents d'eux-mêmes, et d'autre part à la vie politique argentine. Les habitants commencèrent donc eux aussi à leur rendre visite, à les approvisionner en cigarettes et en

⁸⁹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Ficción, Historia, periodismo : límites y márgenes, op.cit.* : « Las luchas entre el poder y la escritura se han librado siempre en el campo de la historia. Es el poder el que escribe la historia, afirma un viejo lugar común. Pero el poder sólo puede escribir la historia cuando ejerce control sobre quien ejecuta la escritura, cuando tiene completa majestad sobre su conciencia. »

⁹⁰ *Ibid.* : « a diferencia del periodismo o de la Historia, una novela es una afirmación de libertad plena ».

⁹¹ Nous utiliserons pour notre analyse la dernière réédition de *La pasión según Trelew* ; les différentes éditions dont cette œuvre a fait l'objet (en 1973, 1997, 1999, 2004, 2007 et 2009) se distinguent non par des modifications (à l'exception de quelques suppressions de documents redondants), mais par des ajouts (notamment le devenir des protagonistes, dont certains feront partie des disparus de la dictature de 1976, ou un épilogue qui détaille la réouverture en 2005 du procès des responsables du massacre). La dernière édition en date (2009) étant donc la plus complète, c'est à elle que nous avons décidé de nous référer (à l'exception de deux références au prologue de l'édition de 2007, que nous signalerons).

vêtements. En novembre 1971, ils étaient une centaine de fondés de pouvoir à organiser ainsi les visites aux prisonniers.

Mais cette routine s'interrompt brutalement le 15 août 1972, lorsqu'une petite trentaine de guérilleros (Montoneros, Fuerzas Armadas Revolucionarias, Ejército Revolucionario del Pueblo) du pénitencier de Rawson s'évadèrent, gagnèrent l'aéroport le plus proche, et six d'entre eux réussirent à prendre par la force un avion à destination du Chili, réclamant asile au président socialiste Salvador Allende. Les dix-neuf prisonniers qui ne parvinrent pas à s'enfuir se rendirent le soir même devant la presse, et furent transférés à la base navale Almirante Zar de Trelew. Les visites aux prisonniers furent alors interrompues, les guérilleros soumis à une vigilance extrême et les fondés de pouvoir surveillés.

Mais cet événement va connaître un corollaire tragique, puisqu'une semaine plus tard, soit le 22 août suivant, 16 de ces prisonniers mourront sous les balles de leurs geôliers, tandis que les 3 restants, bien que grièvement blessés, survivront miraculeusement à leurs blessures. Selon la version officielle, ils avaient tenté de s'évader, un prisonnier s'étant emparé de l'arme d'un gardien.

Cette nuit-là, Martínez est responsable du bouclage de la revue *Panorama*, lorsqu'il est averti des événements :

L'employé qui s'occupait des services de télex de la revue me réveilla à cinq heures du matin le jour suivant. Il arrivait — dit-il — des dépêches contradictoires depuis Trelew, dans lesquelles il était question d'un combat entre officiers et prisonniers à l'intérieur de la base Almirante Zar ou d'une tentative d'évasion, avec une liste de treize à quinze morts. Les télex semblaient écrits par un chroniqueur désorienté, car ils s'interrompaient au milieu d'une version et ensuite avertissaient, avec impatience, « Annuler annuler cette dépêche », avant de proposer une version différente de la précédente. Cela se produisit trois fois, jusqu'à ce qu'à six heures et demie nous disposâmes d'une histoire moins confuse, dans laquelle on décrivait une fusillade peu vraisemblable avec un nombre indéterminé de guérilleros morts et blessés.

A huit heures du matin, *Panorama* devait entrer sous presse pour arriver dans les kiosques le soir, et nous n'avions plus le temps d'approfondir les données. Un des rédacteurs se rendit au Ministère de la Marine à la recherche d'informations supplémentaires. Je retrouvai un fonctionnaire proche du président *de facto* dans un café de l'avenue Libertador. Nous étions tous — y compris les sources — déconcertés par l'embrouillamine de versions et plus nous y pensions, moins le récit de l'évasion nous semblait probable.

A sept heures et demie, je retournai à la rédaction de l'hebdomadaire et improvisai un texte dans lequel je faisais part de mes doutes.⁹²

⁹² MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *La pasión según Trelew*, *op.cit.*, p.14-15: « El empleado que atendía los servicios de télex de la revista me despertó a las cinco de la mañana siguiente. Estaban llegando —dijo— algunos despachos contradictorios desde Trelew, en los que se aludía a un combate entre oficiales y prisioneros dentro de la base Almirante Zar o a un intento de fuga, con una lista de trece a quince muertos. Los télex parecían escritos por un cronista desorientado, porque se interrumpían en la mitad de una versión y luego advertían, con impaciencia, “Anular anular este despacho”, antes de proponer una versión distinta de la anterior. Sucedió tres veces, hasta que a las seis y media dispusimos de una historia menos confusa, en la que se describía un tiroteo poco verosímil con un saldo impreciso de guerrilleros muertos y heridos.

A las ocho de la mañana *Panorama* debía entrar en prensa para llegar a los kioscos esa noche, y ya no teníamos tiempo para ahondar en los datos. Uno de los redactores fue al Ministerio de Marina en busca de informaciones adicionales. Yo me encontré con un funcionario próximo al presidente *de facto* en un café de la

Martínez décide en effet de modifier la couverture du numéro 278 (semaine du 23 au 29 août), et donne le premier témoignage — non officiel — du massacre de Trelew. Dans un texte éditorial intitulé « Le sang des Argentins », il écrit :

Un Etat qui a foi en l'efficacité de la justice ne peut répondre à la terreur par la terreur. Quand un Etat choisit le langage de la terreur, il détruit tout ce qui fait ses fondements — institutions, valeurs, projets pour le futur — et il imprègne d'incertitude la vie des citoyens. Le sang des prisonniers de Trelew pourrait entraver le chemin vers la démocratie qu'a promis le gouvernement.⁹³

Or cet article ne manque pas de détonner, puisque tous les autres journaux s'étaient alignés sur la version officielle ; dès le lendemain 24 août, un certain capitaine Emilio Eduardo Massera appelle la direction du journal, et Martínez est renvoyé pour avoir donné une version qui différait de celle autorisée par la junte. La couverture est désavouée par le journal dès le lendemain, et Martínez mis à l'index.

Malgré ce coup dur, Martínez choisit de ne pas en rester là : il décide d'aller mener l'enquête sur place afin d'interroger d'éventuels témoins et ainsi déterminer ce qui s'était réellement passé. Il arrive la deuxième semaine d'octobre à Trelew, où l'attend une véritable insurrection populaire — rappelons que le spectre du *cordobazo*⁹⁴ n'est pas loin.

En effet, le 11 octobre 1972, une centaine de maisons sont perquisitionnées, et dix-neuf habitants de Trelew, Rawson et Puerto Madryn sont arrêtés, accusés d'avoir coopéré avec les guérilleros. Seize d'entre eux sont envoyés au pénitencier de Villa Devoto, à Buenos Aires⁹⁵. Ces arrestations produisent un grand émoi dans la population, et la ville se rebelle, instaurant une véritable commune du 18 au 22 octobre.

La pasión según Trelew nous rapporte donc une tranche de la vie de Trelew, depuis le début des amitiés qui se nouèrent entre prisonniers politiques et population locale, jusqu'à la rébellion de Trelew en octobre 1972, en passant par la tentative d'évasion, le massacre des prisonniers et les arrestations d'une partie des habitants.

avenida Libertador. A todos —incluyendo a las fuentes— nos desconcertaba la maraña de versiones y, cuanto más lo pensábamos, menos probable resultaba el relato de la fuga.

A las siete y media regresé a la redacción del semanario e improvisé un texto en el que exponía mis dudas. » En l'absence de traduction commerciale, nous traduisons toutes les citations de cette œuvre.

⁹³ *Ibid.*, « La sangre de los argentinos », p.15 : « Un Estado que tiene fe en la eficacia de la justicia no puede responder al terror con el terror. Cuando un Estado elige el lenguaje del terror, destruye todo lo que le da fundamento -instituciones, valores, proyectos de futuro- e impregna de incertidumbre la vida de los ciudadanos. La sangre de los prisioneros de Trelew podría cerrar el camino hacia la democracia que el gobierno ha prometido. »

⁹⁴ Violent mouvement de protestation populaire du 29 mai 1969, à Córdoba.

⁹⁵ A propos de ces chiffres, l'auteur remarquera un parallèle troublant : MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *La pasión según Trelew*, *op.cit.*, p.47 : « Las cifras son simbólicas : dieciséis prisioneros murieron el 22 de agosto pasado en la base Almirante Zar, de la marina de guerra. Tres sobrevivieron por azar. La historia es rara vez simétrica. Esta vez lo fue. » ; « Les chiffres son symboliques : seize prisonniers sont morts le 22 août précédent dans la base Almirante Zar, de la marine de guerre. Trois ont survécu par hasard. L'histoire est rarement symétrique. Cette fois-ci, elle l'a été. »

1.1.3.2. Premiers pas vers l'écriture romanesque

L'investigation que mène alors Martínez à Trelew constitue à la fois une quête de vérité, pour sauver une mémoire menacée par la manipulation de l'Histoire, mais aussi une quête de justice contre l'impunité des bourreaux de l'Argentine. Ainsi, cette chronique est un bras de fer entre un journaliste mis au ban de sa profession et l'institution militaire qui impose une version officielle, modelant les faits à son avantage afin de justifier l'injustifiable, au nom du maintien de l'ordre. Cet « ordre » des choses, Martínez se proposa alors de le rétablir, et ce dans bien des sens : sur un plan syntagmatique, rétablir l'ordre chronologique des événements, tout en démontrant les liens de causes à effets, mais aussi rétablir ce que les choses auraient pu — ou auraient dû — être. Face au silence imposé par la dictature aux prisonniers politiques, au peuple bâillonné par la peur et aux journalistes censurés, Martínez se fait le dépositaire des voix des vaincus de l'Histoire. Cette place privilégiée de témoin et de porte-voix est ainsi revendiquée par le journaliste à travers la récurrence des verbes de perception :

Deux mois plus tard, dans les studios de télévision de Canal 3, Trelew, je vis ce qui reste encore de l'histoire [...]. [...] J'entendis le dialogue suivant [...]. J'entendis ce dialogue, je vis Mariano Pujadas. [...] Plus tard, j'eus le temps d'observer les guérilleros un à un.⁹⁶

La pérennité du message des guérilleros semble déjà compromise lors du récit de leur reddition à l'aéroport de Trelew :

Plus tard, j'eus le temps d'observer les guérilleros un à un [...] tandis qu'ils sortaient par une petite porte latérale, comme au théâtre, en récitant leur nom et celui de leur organisation devant le microphone que leur tendait le reporter. La scène était muette. En s'approchant, le caméraman avait déconnecté sans s'en rendre compte le microphone et les fugitifs maintenant vaincus parlaient dans le vide, regardaient proprement en face d'eux, comme si les spectateurs, de l'autre côté de l'objectif, étaient en réalité la mort.⁹⁷

Cette scène, qui chronologiquement suit les déclarations faites à la presse par les prisonniers, contraste donc avec la précédente par le fait d'être *muette*, les *vaincus parlent dans le vide* : leur échec est signifié par l'absence de paroles, ils ne sont pas encore retournés en prison que déjà on les muselle. Ce départ présage par ailleurs du dénouement funeste des événements, puisque « le cortège s'enfonça dans la solitude de la nuit »⁹⁸ : le silence et

⁹⁶ *Ibid.*, p.80-81 : « Dos meses más tarde, en los estudios de televisión del Canal 3, Trelew, vi lo que aún resta de la historia [...]. Oí el siguiente diálogo [...]. Oí ese diálogo, vi a Mariano Pujadas [...]. Más tarde tuve tiempo de observar uno por uno a los guerrilleros [...]. »

⁹⁷ *Ibid.*, p.81 : « Más tarde tuve tiempo de observar uno por uno a los guerrilleros [...] mientras iban saliendo por una puertita lateral, como en el teatro, y cantando sus nombres y el de sus organizaciones delante del micrófono que les tendía el reportero. La escena era muda. Al adelantarse, el camarógrafo había desconectado sin darse cuenta el micrófono y los fugitivos ahora vencidos le hablaban al vacío, miraban limpiamente hacia adelante, como si los espectadores, del otro lado del objetivo, fueran en realidad la muerte. »

⁹⁸ *Ibid.*, p.82 : « el cortejo se internó en la soledad de la noche ».

l'obscurité englobent les fugitifs, mais c'est vers le silence et l'obscurité définitifs de la mort qu'on les mène alors.

Ainsi, Martínez sera le dépositaire des voix de ces vaincus de l'Histoire, comme il le souligne en rapportant le témoignage de Manfredo Sabelli (le père d'une des victimes, María Angélica) : « Ceci est sa voix, ceci mon texte⁹⁹ ». Cette mention, précisant la paternité du texte, implique qu'il s'agit bien plus que d'une simple compilation de témoignages, puisque l'auteur s'est livré à un véritable travail de réécriture :

Dans une première version, ce livre était une accumulation de chroniques, de reportages d'autres journalistes, de discours et de documents liés à l'évasion du 15 août, avec les fusillades de la base Almirante Zar et la mobilisation populaire du mois d'octobre. Je me suis seulement proposé d'organiser les voix de ce chœur pour que son timbre ne trahisse pas le timbre du passé.¹⁰⁰

Pas de documents bruts disjoints donc, mais une toile savamment tissée par l'auteur, qui transcrit, organise, ponctue. En effet, force est de constater une réécriture de ces témoignages, tant sur un plan syntagmatique que paradigmatique. Sur un plan syntagmatique tout d'abord, observons la structure de cette chronique : à première vue simplement chronologique, elle constitue pourtant bien déjà une réécriture. En premier lieu, arrêtons-nous sur l'épigraphe de Paco Urondo, extrait du poème « Del otro lado », de l'œuvre éponyme :

Il y eut beaucoup d'anecdotes comme celle-ci.
Qui n'a pas de choses horribles à raconter ?
Qui n'a pas son histoire ?
Mais personne ne sut que dire,
Personne ne sut que faire
Lorsque quelqu'un raconta l'histoire.¹⁰¹

Le choix de ce poème est signifiant à bien des égards. Tout d'abord, Francisco Urondo, journaliste et militant des FAR et Montoneros, est aussi l'auteur de *La patria fusilada*¹⁰² (1973), qui rapporte des entrevues avec les trois survivants du massacre de Trelew. Notons également qu'il fut lui aussi victime du terrorisme d'Etat, puisqu'il fut assassiné en 1976. Ainsi, c'est une figure directement liée non seulement à la guérilla et à l'engagement politique, mais aussi au sujet spécifique de la chronique.

Ensuite, si l'on s'attache au poème en lui-même, on peut s'apercevoir qu'il fait déjà référence au contenu du livre qu'il annonce : le vers « Qui n'a pas son histoire ? » renvoie aux multiples témoignages recueillis comme autant de sources primaires présentées dans l'œuvre.

⁹⁹ *Ibid.*, p.73 : « Ésta es su voz, este mi texto ».

¹⁰⁰ *Ibid.*, p.22 : « En una primera versión, este libro fue una acumulación de crónicas, reportajes ajenos, discursos y documentos vinculados con la fuga del 15 de agosto, con los fusilamientos de la base Almirante Zar y con la movilización popular del mes de octubre. Me propuse tan sólo organizar las voces de aquel coro para que su sonido no traicionara el sonido del pasado. »

¹⁰¹ *Ibid.*, p.11 : « Hubo muchas anécdotas como ésta. / ¿Quién no tiene cosas horribles que contar? / ¿Quién no tiene su historia? / Pero nadie supo qué decir, / Nadie supo qué hacer / Cuando alguien contó la historia. »

¹⁰² URONDO, Francisco, *La patria fusilada* (1973), Buenos Aires, Libros del naufrago, 2012.

Les « choses horribles » annoncent la violence des « anecdotes », et le rôle du transcripteur de toutes ces voix est mis en avant dans son opposition entre « personne » et ce « quelqu'un » qui décide de transmettre le récit. L'incrédulité mêlée d'impuissance face à tant d'horreur est également soulignée dans les vers « personne ne sut que dire, / Personne ne sut que faire », le parallélisme montrant le lien entre le dire et le faire : la dénonciation est le premier pas vers un acte de rébellion.

Après un prologue annonçant les intentions de l'auteur, suivent trois chapitres présentant les listes de personnages ayant pris part aux événements, comme dans une pièce de théâtre. Or ces chapitres constituent déjà une fictionnalisation de l'œuvre de par leur organisation : on y rapporte tout d'abord les « personnages par ordre de disparition »¹⁰³, c'est-à-dire les seize guérilleros fusillés le 22 août 1972. On trouve donc ici l'inverse de l'ordre habituel : pas de personnages par ordre d'apparition, mais au contraire, on s'attache à ceux qui sont sortis de scène — scène dont ils sortent explicitement en quittant l'aéroport de Trelew : « [...] ils sortaient les uns après les autres par une petite porte latérale, comme au théâtre [...]. »¹⁰⁴

Nous sommes dans un monde qui marche à l'envers, un *teatrum mundi* perverti. Suivent les « personnages qui réapparurent »¹⁰⁵, c'est-à-dire les trois survivants de la fusillade, figures doublement christiques, de par le sacrifice de leur vie au service d'un idéal pour la communauté et de par leur résurrection d'entre les morts, leur survie relevant du miracle. Enfin apparaissent les « personnages par désordre d'apparition »¹⁰⁶, les seize citoyens arrêtés arbitrairement le 11 octobre 1972, le « désordre » insistant ici sur la manière arbitraire dont on a fait entrer ces personnages dans l'Histoire.

L'ordre des chapitres n'est pas non plus anodin et ne se limite pas à une reconstitution chronologique : la structure de la chronique participe de son sens. Ainsi, les différentes versions officielles n'apparaissent qu'après les témoignages des acteurs non militaires de l'histoire, ce qui discrédite violemment ces premières : leurs mensonges et incohérences n'en sont que plus flagrants aux yeux du lecteur. La prépondérance est donc donnée aux sources non officielles, chronologiquement mais aussi quantitativement : notons en effet que les témoignages non officiels occupent 25 pages, tandis que les versions officielles n'en occupent que 18 — commentaires critiques du narrateur inclus. Ainsi, sont reproduits les témoignages cohérents, précis et concordants des survivants, annoncés de la sorte :

¹⁰³ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *La pasión según Trelew*, op.cit., p.25 : « personajes por orden de desaparición ».

¹⁰⁴ *Ibid.*, p.81 : « [...] iban saliendo por una puertita lateral, como en el teatro [...]. »

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.31 : « personajes que reaparecieron ».

¹⁰⁶ *Ibid.*, p.33 : « personajes en desorden de aparición ».

*Par deux fois, ils racontèrent leur odyssee. [...] Les deux versions coïncident jusque dans les détails, mais la seconde est plus minutieuse.*¹⁰⁷

Puis l'on accède aux versions officielles successives — déjà présentées dans le prologue comme un « embrouillamini »¹⁰⁸ —, certaines vagues, toutes invraisemblables et en contradiction avec les informations lues précédemment. De plus, le narrateur se charge immédiatement de pointer les absurdités de ces versions, puisqu'il les répertorie. De même, le chapitre relatant les événements du 22 août 1972 est précédé du chapitre « Répétition générale »¹⁰⁹, dans lequel on surprend des militaires en train de massacrer des chats — une tuerie gratuite donc, qui ne peut que présager de l'exécution sommaire à venir lorsqu'on nous précise que le premier chat est tué d'une balle dans la nuque. Ce chapitre intercalé, en apparence sans rapport direct avec les événements, est donc pourtant signifiant.

Sur un niveau paradigmatique maintenant, Martínez articule les événements autour de couples antagoniques. D'une part, nous avons les habitants de Trelew, « une de ces villes où il n'arrivait jamais rien : juste le vent »¹¹⁰, qui vivent dans le calme et la permanence, étrangers aux prises de positions politiques :

La paix était aussi quotidienne que les fermes de la vallée ou les enclos des moutons. On n'avait pas souvenir à Trelew d'une grève violente, d'une manifestation populaire, d'une vitrine brisée. Les convulsions de Córdoba, Rosario et Tucumán, en mai 1969, leur avaient semblé avoir lieu sur une autre planète, et lorsque le canal en circuit fermé projetait à la télévision ces drames invraisemblables, les ménages se félicitaient d'être dans la lointaine Patagonie, à l'abri de ces calamités.¹¹¹

Le chapitre présentant la ville insiste donc sur l'ambiance paisible que vient rompre l'arrivée de prisonniers politiques à Rawson :

Jusqu'à ce que pour eux aussi sonne l'heure du soubresaut. Cela arriva à la moitié de 1971, quand pour la première fois le gouvernement militaire envoya des prisonniers politiques à la prison de Rawson. La vie commença à respirer d'une autre façon.¹¹²

Ce deuxième groupe que constituent les prisonniers, caractérisé par son engagement politique fort, a des aspirations bien éloignées de celles des locaux, et pourtant des liens de fraternité se tissent et un échange profond se met en place, comme le rapporte Gustavo

¹⁰⁷ *Ibid.*, p.118 : « *Dos veces narraron sus odiseas. [...] Ambas narraciones coinciden hasta en los detalles, pero la segunda es más minuciosa.* »

¹⁰⁸ *Ibid.*, p.14 : « *maraña* ».

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.111 : « *Ensayo general* ».

¹¹⁰ *Ibid.*, p.39 : « *una de esas ciudades en las que nunca pasaba nada: sólo el viento* ».

¹¹¹ *Ibid.*, p.41 : « *La paz era tan cotidiana como las chacras del valle o los corrales de ovejas. No había memoria en Trelew de una huelga violenta, de una manifestación popular, de una vidriera rota. Las convulsiones de Córdoba, Rosario y Tucumán, en mayo de 1969, les habían parecido historias de otro planeta, y cuando el canal de circuito cerrado proyectaba por los televisores esos dramas inverosímiles, los matrimonios se felicitaban por estar en la Patagonia remota, al abrigo de las calamidades.* »

¹¹² *Ibid.*, p.41 : « *Hasta que les llegó también a ellos la hora del sobresalto. Fue a mediados de 1971, cuando por primera vez el gobierno militar envió presos políticos a la cárcel de Rawson. La vida empezó a respirar de otra manera.* »

Peralta : « Nous apprîmes d'eux le langage de la solidarité. Nous nous sentions de plus en plus proches et de plus en plus frères. »¹¹³

Ces deux groupes opposés en apparence — « ceux de l'extérieur », les autochtones, et « ceux de l'intérieur », les prisonniers — vont s'allier et se rejoindre malgré leurs différences :

Fin 1971, ceux de l'extérieur et ceux de l'intérieur avaient déjà formé une communauté qui voyait le monde de la même façon : c'étaient des êtres semblables et différents à la fois. C'est pourquoi ils se comprenaient. Ceux qui ne pouvaient pas comprendre ce langage secret, c'étaient les autres, les gardiens.¹¹⁴

Comme nous pouvons le constater, cette relation doit se conformer de la présence d'un troisième élément fortement antagonique : les geôliers. Les actes de l'armée sont synonymes de désordre et d'irrationalité ; en effet, à deux reprises, leur violence gratuite fait surgir l'absurde : lorsque dans leur « répétition générale », Diana D'Urbano les voit exécuter des chats, on nous rapporte que « Rien n'avait de sens »¹¹⁵, ce qui fait écho à la situation lors de l'arrestation de Gustavo Peralta : « Rien n'avait de sens. La vie passait si vite que si l'on sortait la chercher, on ne la trouvait plus. »¹¹⁶

Gardiennne des prisonniers et suspicieuse du peuple, ses caractéristiques sont la violence et l'imprévisibilité, qui feront monter la pression jusqu'à la rupture, amenant l'éveil du peuple à une conscience politique et sociale. En effet, la soumission et la peur feront place à la rébellion, ces deux mouvements antagoniques se succédant comme par contagion. Tout d'abord, la peur et la culpabilité sont une gêne physique palpable :

Personne ne sait quand ni pourquoi surgit à Trelew, après la tuerie, un inexplicable sentiment de culpabilité. Les gens sentaient dans leur corps l'inconfort de la culpabilité, et ils ne savaient pas où le mettre.¹¹⁷

« Je crois que notre cœur battait plus lentement — dirait Chiche López — [...] ».¹¹⁸

Chiche me raconta que les gens se mouvaient avec inconfort et méfiance, comme si on avait décloué la semelle de leurs chaussures.¹¹⁹

¹¹³ *Ibid.*, p.69 : « De ellos aprendimos el lenguaje de la solidaridad. Nos sentíamos cada vez más próximos y hermanos. »

¹¹⁴ *Ibid.*, p.43 : « A fines de 1971, los de afuera y los de adentro ya habían formado una comunidad que veía el mundo de la misma manera: eran seres afines pero a la vez eran diferentes. Por eso se entendían. Los que no podían entender ese lenguaje secreto eran los otros, los carceleros. »

¹¹⁵ *Ibid.*, p.113 : « Nada tenía sentido. »

¹¹⁶ *Ibid.*, p.63 : « Nada tenía sentido. La vida pasaba tan rápido que si uno salía a buscarla ya no la encontraba. »

¹¹⁷ *Ibid.*, p.163 : « Nadie sabe cuándo ni por qué apareció en Trelew, después de la matanza, un sentimiento inexplicable de culpa. La gente sentía en sus cuerpos la incomodidad de la culpa, y no sabía dónde ponerla. »

¹¹⁸ *Ibid.*, p.44 : « “Creo que el corazón nos estaba latiendo más despacio —diría Chiche López— [...]” »

¹¹⁹ *Ibid.*, p.45 : « Chiche me contó que la gente se movía con incomodidad y desconfianza, como si se les hubiera desclavado la suela de los zapatos. »

Mais la rupture intervient après les arrestations d'octobre, la répression de trop : « Trelew décida de ne pas le tolérer »¹²⁰ :

[...] tous sentaient aussi qu'être choisi pour une perquisition ou une arrestation en ces temps-là était un signe de décence civique. Ou Trelew résistait, ou il devenait complice du régime.¹²¹

Si la peur avait contaminé la ville comme une maladie, elle en est guérie :

Personne n'était plus préoccupé par le fait que les camions de l'armée et de la marine continuaient à patrouiller dans les rues [...] : la peur avait été contagieuse, mais la perte de la peur l'était aussi.¹²²

La ville recouvre alors une santé et une liberté perdues, les chansons teintent l'atmosphère d'une « couleur saine »¹²³ :

Cet état de santé devint si contagieux que même des discours fortuits découlait une conscience sociale inconnue à Trelew.¹²⁴

Le poids de la culpabilité disparaît, la parole et le corps se libèrent :

Deux mille personnes parcoururent le centre ville, revinrent au théâtre et repartirent faire des tours supplémentaires, surpris que leur corps ait cessé de leur peser. Ils ne comprenaient pas ce qui était en train de leur arriver. Ils entraient dans le théâtre et ils étaient assaillis — tous de la même façon — par le soudain besoin d'aller jusqu'au microphone et de raconter des histoires, n'importe quelle histoire : celles de leur vie, celles de leur travail, celles d'un paysage désertique qui n'était jamais le même.¹²⁵

D'autres marchaient avec la chemise ouverte, pour que l'air de ce jour libre baigne tout leur corps.¹²⁶

D'autre part, le lecteur est porté par un véritable souffle épique qui le pousse à adhérer spontanément aux habitants de Trelew. L'héroïsme du groupe, solidaire, est opposé à l'individualisme, synonyme de faiblesse :

[...] [Silvia] apprit [...] qu'il n'y avait d'autre issue pour les opprimés que de lutter ensemble.¹²⁷

Nous, les seize otages de Rawson, Trelew et Puerto Madryn, nous comprîmes ces jours-là que la sérénité individuelle ne suffit pas ; qu'il est nécessaire de tenter quelque action de groupe.¹²⁸

Le climax intervient au chapitre « En état de commune »¹²⁹, lorsqu'à la page 180 la ville se rebelle enfin, jusqu'à la page 204, où la ferveur s'apaise : « L'Histoire s'écoula lentement

¹²⁰ *Ibid.*, p.164 : « Trelew resolvió no tolerarlo ».

¹²¹ *Ibid.*, p.165 : « [...] todos sentían también que ser elegido para un allanamiento o un arresto era en esos tiempos una señal de decencia cívica. O Trelew resistía o se transformaba en cómplice del régimen. »

¹²² *Ibid.*, p.166-167 : « A nadie le preocupaba ya que los camiones del ejército y de la marina siguieran patrullando las calles [...] : el miedo había sido contagioso, pero la pérdida del miedo también lo era. »

¹²³ *Ibid.*, p.177 : « color saludable ».

¹²⁴ *Ibid.*, p.178 : « Aquel estado de salud se volvió tan contagioso que hasta de los discursos casuales fluía una conciencia social desconocida en Trelew. »

¹²⁵ *Ibid.*, p.179 : « Dos mil personas recorrieron el centro de la ciudad, volvieron al teatro y salieron a dar más vueltas, sorprendidos de que el cuerpo hubiera dejado de pesarles. No entendían lo que les estaba pasando. Entraban en el teatro y los acometía —a todos por igual— la necesidad repentina de ir hacia el micrófono y contar historias, cualquier historia: las de su vida, las de su trabajo, las de un paisaje desértico que jamás era el mismo. »

¹²⁶ *Ibid.*, p.180 : « Otros caminaban con la camisa desprendida, para que el aire de aquel día libre les bañara todo el cuerpo. »

¹²⁷ *Ibid.*, p.52 : « [...] aprendió [Silvia] que [...] para los oprimidos no quedaba otra salida que luchar juntos. »

¹²⁸ *Ibid.*, p.189 : « Los dieciséis rehenes de Rawson, Trelew y Puerto Madryn comprendimos en aquellos días que la serenidad individual no basta; que es necesario intentar alguna acción de conjunto. »

depuis lors »¹³⁰. C'est le réveil de leur conscience qui fit s'accélérer l'Histoire, mais le calme du quotidien a repris ses droits, et le chapitre se termine sur une note plus nuancée :

Il n'avait pas été facile de se réveiller. Et allez savoir si un jour ils seraient réveillés complètement.¹³¹

— La première semaine, beaucoup d'union — dit Vera. Mais après, ça s'est dégonflé.

— C'est typique d'ici — dit Rivera. Tout le monde se serre les coudes dans le malheur, mais dès que les choses s'améliorent, c'est chacun pour soi.¹³²

Cependant, l'irruption des prisonniers dans la vie des autochtones a tout de même généré une certaine confusion, facilitant l'introduction du motif de la dualité de la réalité :

Les valeurs changèrent alors de place. Dans l'imagination des gens, le bien et le mal commencèrent à se mélanger.¹³³

Cette confusion entre bien et mal, songe et réalité, se fait récurrente, et repose entre autres sur le langage, puisque comme on l'a déjà souligné : « Ceux qui ne pouvaient comprendre ce langage secret, c'étaient les autres, les gardiens »¹³⁴. Les valeurs sont mouvantes : stupéfaits, les citoyens jusqu'alors sans histoires subissent l'arbitraire du pouvoir :

Au début, ils perdirent leur temps à se demander pourquoi il leur arrivait ces choses précisément à eux, pourquoi les honnêtes citoyens étaient sortis de leur lit en pleine nuit, traînés vers un camion, sous la pluie. Ils croyaient que leurs activités politiques étaient inoffensives, et ils n'avaient pas tort. Ils imaginaient que les visites à la prison, la fraternité avec les prisonniers, la nouveauté de lire Marx et John William Cooke étaient des espiègeries qui ne dérangerait pas le régime.¹³⁵

Les prisonniers de prime abord inquiétants deviennent des frères, les honnêtes citoyens des subversifs... Incrédules, il leur est difficile de distinguer le songe de la réalité, tant leur situation est confuse et insensée, comme dans un « [mauvais rêve] »¹³⁶, ils ne sont plus sûrs de rien, au point que « [...] ils n'étaient pas sûrs que les mots aient le même sens pour eux et pour les gardiens. »¹³⁷

Le langage se fait ainsi outil de pouvoir :

¹²⁹ *Ibid.*, p.163 : « En estado de comuna ».

¹³⁰ *Ibid.* p.185 : « la historia fluyó despacio desde entonces ».

¹³¹ *Ibid.*, p.186 : « No había sido fácil despertar. Y vaya a saber si alguna vez estarían despiertos por completo. »

¹³² *Ibid.*, p.187 : « —A la primera semana, mucha unión— dijo Vera. Pero después se fue desinflando.

—Eso es muy de aquí— dijo Rivera. Toda la gente codo a codo cuando anda en la desgracia, y en cuantito pesca una racha mejor, cada uno por su lado. »

¹³³ *Ibid.*, p.41 : « Los valores se movieron entonces de lugar. En la imaginación de la gente el bien y el mal empezaron a confundirse. »

¹³⁴ *Ibid.*, p.43 : « Los que no podían entender ese lenguaje secreto eran los otros, los carceleros. »

¹³⁵ *Ibid.*, p.49 : « Al principio perdieron el tiempo preguntándose por qué precisamente a ellos les pasaban estas cosas, por qué los honestos ciudadanos eran sacados de la cama en medio de la noche tirados de un camión, bajo la lluvia. Creían que sus actividades políticas eran inofensivas, y no les faltaba razón. Imaginaban que las visitas a la cárcel, la fraternidad con los presos, la novedad de estar leyendo a Marx o a John William Cooke eran travesuras que no incomodarían al régimen. »

¹³⁶ *Ibid.*, p.55 : « [mal sueño] »

¹³⁷ *Ibid.*, p.58 : « [...] no estaban seguros de que las palabras tuvieran el mismo sentido para ellos y para los carceleros. »

[Encarnación] repensa [...] à ces histoires d'identités modifiées que paraissaient tant affectionner les militaires. Ils ne faisaient pas la différence entre un être humain et un appareil de torture, ils se trompaient de noms, et la confusion lui permettait à elle de comprendre comment le pouvoir accommodait le langage à sa convenance.¹³⁸

L'humour et l'ironie sont enfin un formidable moyen de jeter le discrédit sur une armée corrompue, ainsi que sur la junte au pouvoir. En ce sens, les propres réflexions des habitants de Trelew suffirent à distiller une certaine irrévérence envers le pouvoir. Les mesures extrêmes prises pour maintenir l'ordre leur paraissent bien inutiles (« avec le couvre-feu et autant de sergents lâchés dans les rues, même les poules n'ont pas envie de faire du boucan »¹³⁹), et le jargon militaire suscite aussi quelque moquerie :

« Quiconque aura des attitudes perturbant la vie normale en commun, l'ordre et la tranquillité publiques, sera puni par la sanction d'arrestation, sauf si le fait constitue une infraction plus grave, auquel cas il sera puni comme il se doit. La sanction d'arrestation sera appliquée sur ordre inappellable ('je n'ai jamais entendu ce mot là', dit Peralta. 'Ce doit être un barbarisme', acquiesça Encarnación de Mulhall. 'Peut-être que cela signifie que l'on ne peut pas faire appel de l'ordre') [...].¹⁴⁰

Certains vont jusqu'à une insolence assumée, démontrant implicitement que l'irrationalité des actions de l'armée frôle le ridicule :

— Je ne veux pas perdre mon temps, Peralta — dit l'officier. Où sont les armes ?

Gustavo, narquois, montra le placard de la cuisine :

— Moi non plus, je ne veux pas perdre mon temps, chef. Emmenez-les.

Des mois plus tard, Gustavo raconterait que les soldats ouvrirent les tiroirs du placard et tombèrent sur les cuillers, les fourchettes et les écumoirs, « mes armes de prolétaire », dit-il, en attendant qu'on lui réponde par un coup de crosse.¹⁴¹

Le narrateur, bien sûr, n'est pas en reste, et égratigne par exemple le gouverneur :

A une heure et demie de l'après-midi, [...] le contre-amiral ajusta ses ceintures dans la cabine de l'avion officiel et décolla. Troyes pouvait bien brûler, mais sans lui.¹⁴²

Ainsi, cette chronique présage de la permanence du combat pour la vérité qu'a menée l'auteur toute sa vie. Déjà, il s'y attache à « remplir les vides de l'Histoire »¹⁴³, participe de la

¹³⁸ *Ibid.*, p.59 : « [Encarnación] volvió a pensar [...] en estas historias de identidades cambiadas a que parecían tan afectos los militares. No reconocían la diferencia entre un ser humano y un aparato de tortura, se les mezclaban los nombres, y a ella le servía la confusión para entender cómo el poder acomodaba el lenguaje a su conveniencia. »

¹³⁹ *Ibid.*, p.105 : « con toque de queda y tanto sargento suelto, ni siquiera las gallinas tienen ganas de armar alboroto. »

¹⁴⁰ *Ibid.*, p.105 : « "El que incurra en actitudes que perturben la normal convivencia, el orden y la tranquilidad públicos, será reprimido con la sanción de arresto, salvo que el hecho constituya una infracción más grave, en cuyo caso será juzgado según corresponda. La sanción de arresto será aplicada por orden irrecurable ('Nunca oí esa palabra' dijo Peralta. 'Ha de ser un barbarismo', dictaminó Encarnación de Mulhall. 'Tal vez significa que la orden no se puede apelar') [...]. »

¹⁴¹ *Ibid.*, p.62 : « —No quiero perder el tiempo, Peralta —dijo el oficial—. ¿Dónde están las armas?

Gustavo, socarrón, señaló el armario de la cocina:

—Yo tampoco quiero perder el tiempo, jefe. Llévselas.

Meses después, Gustavo contaría que los soldados abrieron los cajones del armario y tropezaron con las cucharas, los tenedores y las espumaderas, "mis armas de proletario", dijo él, esperando que le respondieran con un culatazo. »

¹⁴² *Ibid.*, p.184 : « A la una y media de la tarde [...] el contralmirante se ajustó los cinturones en la cabina del avión oficial y emprendió vuelo. Que Troya ardiera, pero no con él adentro. »

réécriture des événements, qu'il rapporte non de façon neutre, mais en façonnant son récit comme arme politique, combattant l'oubli et l'injustice.

1.1.3.3. Souci du témoignage et engagement pour la démocratie

Cette chronique journalistique jouera parfaitement son rôle d'arme politique, au point même qu'elle subira les foudres de la dictature : publiée en 1973, elle connaît un vif succès, puisqu'elle sera éditée cinq fois avant d'être interdite à la vente par décret municipal dès novembre de la même année, et les quelques deux cents exemplaires restants brûlés trois ans plus tard, dans une garnison de Córdoba. Cette œuvre a cependant traversé les années, malgré la période sombre de la dictature de 1976, lors de laquelle bien des lecteurs ont dû se défaire de leur exemplaire, sa lecture ayant été déclarée subversive. Comme le souligne Martínez dans son prologue de 2007 : « Cette résurrection défie ce destin »¹⁴⁴.

Ces événements constituent un épisode d'une importance fondamentale du point de vue de la carrière professionnelle de l'auteur, comme il le souligne lui-même : « Ces faits ont changé ma vie »¹⁴⁵.

Mais cette chronique constitue aussi, et aujourd'hui plus que jamais, un legs capital pour l'Histoire collective, puisqu'elle figure comme preuve dans le jugement des responsables du massacre de Trelew (rouvert en 2005) ; Martínez y a même été convoqué en qualité de témoin en 2007¹⁴⁶. Cet épilogue est une victoire pour celui qui écrivait en 1973 :

La première intention de ce livre était de défier cette impunité. Dans un pays où les idéalistes sont des martyrs et les canailles vivent sans châtiment, la mémoire du peuple sera toujours plus longue que les astuces de ceux qui le répriment. Et si les pages qui suivent ne contribuent pas à vaincre les procédés arbitraires du pouvoir, au moins elles contribueront à ce qu'on ne les oublie pas.¹⁴⁷

Ce jugement tardif a par ailleurs justifié en 2009 une dernière réédition actualisée de l'œuvre, qui comporte dans cette ultime version un épilogue rédigé par Susana Viau, à la demande de Martínez. En effet, l'œuvre avait déjà fait l'objet d'une réactualisation en 1997 ; on y faisait notamment mention des personnages faisant partie des disparus de la dernière dictature. Les éditions les plus récentes nous font donc part de la suite des événements : l'engagement pris pour Trelew en 1972 est suivi et durable, preuve s'il en est que Martínez

¹⁴³ *Ibid.*, p.23 : « llenar los vacíos de la historia ».

¹⁴⁴ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *La pasión según Trelew*, Buenos Aires, Punto de Lectura, 2007 : « Esta resurrección desafía ese destino ».

¹⁴⁵ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, « Trelew, el relato nacional », *La Nación*, 22 août 2009 : « Esos hechos me cambiaron la vida ». Nous traduisons.

¹⁴⁶ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, « Regreso a Trelew », *La Nación*, 25 août 2007.

¹⁴⁷ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *La pasión según Trelew*, (2009) *op.cit.*, p.24 : « La primera intención de este libro es desafiar esa impunidad. En un país donde los idealistas son mártires y los réprobos viven sin castigo, la memoria del pueblo siempre será más larga que las astucias de quienes lo reprimen. Y si las páginas que siguen no contribuyen a derrotar las arbitrariedades del poder, al menos contribuirán a que no se las olvide. »

fait partie des journalistes engagés, luttant contre l'oubli et l'impunité depuis le début de sa carrière journalistique :

L'Histoire nous avait marqués de sa cicatrice, mais pour rien au monde nous ne voulions que s'efface cette cicatrice.¹⁴⁸

Cet engagement pour la Vérité et la Justice finira par ailleurs par mettre sa vie en péril, puisqu'il devra s'exiler précipitamment le 07 mai 1975 pour échapper à la Triple A : il fuit en France, où il sera accueilli par son ami écrivain et ambassadeur du Mexique de l'époque, Carlos Fuentes. De là, il gagnera le Venezuela, où il restera jusqu'en 1983, et d'où il ne cessera de dénoncer la violence de la dictature subie par l'Argentine depuis 1976. C'est dans cet exil, alors que « Depuis 1975, [son] pays tout entier s'était transfiguré en une seule mort innombrable »¹⁴⁹, qu'il publiera *Lugar común la muerte*, un ouvrage composé d'articles dans lesquels continue à s'effacer la limite entre journalisme et littérature.

1.1.4. *Lugar común la muerte* (1979)

1.1.4.1. Où réalité et imagination se mêlent

Lugar común la muerte est une compilation de textes journalistiques que réunissent deux points communs : sur le plan thématique d'une part, le motif de la mort, et sur le plan formel d'autre part, l'alliance de la littérature et du journalisme. En effet, ces articles ont la particularité de faire la part belle à l'imagination, comme l'annonce l'auteur dès le prologue à la première édition :

Tous les textes de ce livre ont été écrits pour vivre un jour ou une semaine, et périr dans l'oubli. Les exhumer est une façon d'accepter leurs propres lois, qui obéissent autant à l'imagination qu'au document. Les circonstances auxquelles font référence ces fragments sont véridiques ; j'ai eu recours à des sources aussi dissemblables que le témoignage personnel, les lettres, les statistiques, les livres de mémoires, les nouvelles des journaux et les recherches des historiens. Mais les sentiments et les égards que je leur ai accordés composent une réalité qui n'est pas celle des faits mais qui correspond plutôt aux diverses humeurs de l'écriture. Comment affirmer sans mauvaise conscience que cette autre réalité ne les altère pas ?¹⁵⁰

Comme le souligne Martínez, ces écrits reposent donc en premier lieu sur l'investigation, comme tout texte journalistique. Ce qui fait la réelle originalité de ces textes réside dans le

¹⁴⁸ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *La pasión según Trelew* (2007), *op.cit.*, p.17 : « La historia nos había marcado con su cicatriz, pero por nada del mundo queríamos que esa cicatriz se nos borrara. »

¹⁴⁹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Lugar común la muerte*, *op.cit.*, p.12 : « Desde 1975, todo [su] país se transfiguró en una sola muerte numerosa ». Nous traduisons toutes les citations de cet ouvrage.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p.11 : « Todos los textos de este libro fueron escritos para vivir un día o una semana, y perecer por olvido. Exhumarlos es una manera de aceptar sus propias leyes, que obedecen tanto a la imaginación como al documento. Las circunstancias a las que aluden estos fragmentos son veraces; recurrí a fuentes tan dispares como el testimonio personal, las cartas, las estadísticas, los libros de memorias, las noticias de los periódicos y las investigaciones de los historiadores. Pero los sentimientos y atenciones que les deparé componen una realidad que no es la de los hechos sino que corresponde, más bien, a los diversos humores de la escritura. ¿Cómo afirmar sin escrúpulos de conciencia que esa otra realidad no los altera? ».

ressenti du journaliste, qui acquiert ici autant d'importance que l'information en elle-même. Le sujet écrivant n'est plus un simple intermédiaire entre l'information et le lecteur, ses textes sont imprégnés de sa personnalité et de son imagination. Plus encore, faits et imagination sont indissociables : les mots qui rendent compte de la réalité relèvent d'un choix opéré par l'auteur, la subjectivité de son vécu imprimant une spécificité aux faits rapportés. Ainsi, on ne peut accorder moins de validité à la preuve ou au document qu'à l'imagination, inséparables comme les deux faces d'une même pièce de monnaie.

Cette optique novatrice pour l'époque semble à première vue trahir la fonction première d'information fiable du journalisme ; l'auteur s'inscrit alors en faux, la neutralité d'une information aseptisée n'étant pas gage de vérité :

Je me suis toujours méfié du témoin neutre qui se place devant chaque histoire comme s'il n'y avait en elle aucun ombre ni fausseté et qui a la prétention de supposer que sa version est unique. Qui n'a pas vu dans les pages du *Time magazine*, si attachées aux dogmes de l'impersonnalité et de la distanciation, gésir plus de ruines de vérités que dans les chambres des amants ?¹⁵¹

De même, dans l'un des ajouts à l'édition de 2009 de *Lugar común la muerte*, Martínez rétablit certains témoignages sur Hiroshima et Nagasaki qu'il avait écartés par le passé, les présentant ainsi :

Les [épisodes] qui sont ici consignés ont été extraits de sources qui — sauf dans le cas des descriptions physiques et pathologiques —, par le poids de leur évidente partialité, permettront une lecture impartiale des faits.¹⁵²

L'expérience subjective d'une personne serait ainsi plus porteuse de vérité qu'un texte à l'objectivité aseptisée. Toute la question est donc là : comment rendre compte de la Vérité ? A cette interrogation, Martínez répond tout d'abord en filigrane que la Vérité n'existe pas : il existe autant de vérités que de narrateurs au sens large, la version unique d'un fait n'étant qu'un leurre, comme il l'a affirmé bien des fois :

Le cap vers le futur [...] est celui du journalisme de qualité, conscient de sa responsabilité civique et morale et du lecteur auquel il s'adresse. Il n'existe pas une seule vérité. Il y a de multiples vérités ; autant qu'il y a d'être humains.¹⁵³

Si l'objectivité parfaite d'une part ne peut exister, et d'autre part n'est pas synonyme de qualité de l'information, rien ne pouvait empêcher le passage à une certaine forme de

¹⁵¹ *Ibid.* : « Desconfié siempre del testigo neutral que se sitúa ante cada historia como si no hubiese en ella ni sombras ni dobleces y tiene la presunción de suponer que su versión es única. ¿Quién no ha visto en las páginas de *Time Magazine*, tan adictas a los dogmas de la impersonalidad y del distanciamiento, yacer más ruinas de verdades que en los dormitorios de los amantes? ».

¹⁵² *Ibid.*, p.325 : « Los [episodios] que aquí se consignan han sido tomados de fuentes que —salvo en el caso de las descripciones físicas o patológicas—, por el peso de su evidente parcialidad, permitirán una lectura imparcial de los hechos. »

¹⁵³ DARÍO BUITRÓN, Rubén, « El periodismo según Tomás Eloy Martínez » [en ligne], 1 février 2010: « El rumbo para el futuro [...] es el periodismo de calidad, consciente de su responsabilidad cívica y moral y del lector al cual se dirige. No existe una sola verdad. Hay múltiples verdades; tantas como seres humanos. » Nous traduisons.

subjectivité, en l'occurrence ici à travers la narration. Martínez déclara ainsi dans son discours de remerciement lors de la remise du prix Ortega y Gasset :

Puisqu'informer avec platitude et aligner les faits dans un ordre militaire revenait pour moi à les appauvrir et à les ternir, je les ai narrés.¹⁵⁴

Le journaliste fait donc le choix de fusionner deux genres alors en apparence irréconciliables, la littérature et le journalisme, comme il l'explique dans le prologue de 2009 :

Ces passés réapparaissent aujourd'hui intacts dans ces exercices où j'ai mêlé pour la première fois les eaux de la littérature et du journalisme.

Bien qu'ils aient tous été publiés dans des quotidiens et des revues de Buenos Aires et de Caracas, tous n'obéissent pas aux lois de la vraisemblance propres aux journaux : le consul Ramos Sucre livre un combat au corps à corps contre l'intrus qui a envahi son intimité et qui prend la forme de l'insomnie ; le poète Saint-John Perse disparaît sous mes yeux dans le crépuscule de la mer ; le romancier Guillermo Meneses parle avec moi dans une maison qui, le lendemain, est autre. Ces déviations de la réalité m'ont paru naturelles quand je les ai vécues ; elles furent aussi naturelles — je crois — pour les lecteurs, qui n'ont jamais montré d'étonnement. Avancer au-delà des conventions de la vraisemblance m'a permis de me rendre compte que, de l'autre côté de cette frontière, il y a un langage de l'imagination qui est tout aussi vrai. Il y a trois décennies, lorsqu'est paru ce livre, ces jeux avec la fiction étaient inusuels. Aujourd'hui, ils sont un autre lieu commun.¹⁵⁵

Libéré de l'impératif de la vraisemblance, le journaliste explore une autre forme de langage qui le rapproche de son lecteur : ses sensations sont pleinement mises en avant, la figure du journaliste ne s'efface pas devant l'information, toutes deux vont au contraire main dans la main. Des dialogues anecdotiques vont ainsi trouver leur place dans ces articles, permettant au lecteur de saisir l'ambiance dans laquelle se déroula telle entrevue ; tel monologue intérieur du journaliste, également insignifiant sur le fond, va pourtant approcher le lecteur au plus près des sensations éprouvées par le chroniqueur, fournissant non une information en soi, mais une teinte indicible autrement ; tel recours aux codes du fantastique, à première vue inadéquat pour une chronique journalistique, amènera le lecteur à saisir l'étrangeté de certaines situations. Martínez franchit ainsi une frontière — une des

¹⁵⁴ R. G. G. / R. G., « "El periodismo es un acto de servicio" », *El País*, 19 mai 2009 : « Como informar con llaneza y alinear los hechos en un orden militar era para mí empobrecerlos y deslucirlos, lo que hice fue narrarlos. » Nous traduisons.

¹⁵⁵ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Lugar común la muerte, op.cit.*, p.13 : « Esos pasados reaparecen ahora intactos en estos ejercicios donde mezclé por primera vez las aguas de la literatura y del periodismo.

Aunque todos ellos fueron publicados por diarios y revistas de Buenos Aires y de Caracas, no todos obedecen las leyes de verosimilitud propias de los periódicos: el cónsul Ramos Sucre libra una batalla cuerpo a cuerpo con el intruso que ha invadido su intimidad y que asume la forma del insomnio; el poeta Saint-John Perse desaparece delante de mis ojos en el crepúsculo del mar; el novelista Guillermo Meneses habla conmigo en una casa que, al día siguiente, es otra. Esos desvíos de la realidad me parecieron naturales cuando los viví; también —creo— fueron naturales para los lectores, que nunca manifestaron extrañeza. Avanzar más allá de las convenciones de la verosimilitud me permitió advertir que, al otro lado de esa frontera, hay un lenguaje de imaginación que es igualmente verdadero. Hace tres décadas, cuando apareció este libro, esos juegos con la ficción eran inusuales. Ahora son otro lugar común. »

nombreuses frontières qu'il aura l'occasion de transgresser, comme nous pourrions le constater — derrière laquelle le filtre de son regard a toute légitimité.

Le journaliste est alors un témoin privilégié qui nous livre l'information non malgré sa subjectivité, mais à travers elle, rendant compte de la réalité en utilisant les outils de l'imagination. Ce procédé d'avant-garde, Martínez le conseillera jusque récemment pour la survie des médias écrits :

La grande réponse du journalisme écrit contemporain au défi des médias audiovisuels est de découvrir, là où auparavant il n'y avait qu'un fait, l'être humain qui est derrière ce fait, la personne en chair et en os affectée par les vents de la réalité. La nouvelle a cessé d'être objective pour devenir individuelle. Ou plutôt : les nouvelles les mieux contées sont celles qui révèlent, à travers l'expérience d'une seule personne, tout ce qu'il faut savoir.¹⁵⁶

En 1979, ce témoin privilégié à travers lequel l'information devient individuelle, c'est Martínez lui-même, et c'est son regard qui permet une approche inédite de l'information. Qu'on ne se méprenne pas pour autant sur les fins de telles recommandations : il n'est pas question de manipuler l'information, ou de s'y impliquer outre mesure, car quand bien même le journaliste peut — doit — utiliser sa subjectivité, il est toutefois nécessaire qu'il conserve une certaine distance vis-à-vis des faits, dans lesquels il est hors de question qu'il s'implique :

Le journaliste est, avant tout, un témoin : diligent, tenace, incorruptible, passionné par la vérité, mais seulement un témoin. Son pouvoir moral réside justement en ce qu'il se place à distance des faits, en les montrant, les révélant, les dénonçant, sans accepter de faire partie des faits.¹⁵⁷

De même, imagination ne signifie pas pour autant fiction :

Dans un essai postérieur sur la fiction dans le journalisme, [Martínez] a réélaboré le concept de « fiction véridique », dans laquelle « l'appropriation de la réalité » se fait plus évidente, puisque « dans le journalisme narratif la réalité s'étire, se tord, mais ne devient jamais fiction ». D'après la critique Cristine Mattos, son œuvre est marquée par « la valorisation et la persistance du doute, de l'incertitude, de l'instabilité ».¹⁵⁸

En effet, le recours à des techniques narratives fictionnelles permet ce modelage inusuel de la réalité, sans pour autant aller jusqu'à la fiction. Il est plutôt question de perception subjective du sujet écrivant, une perception basée bien sûr sur ses cinq sens, qu'il transmet à

¹⁵⁶ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, « Periodismo y narración : desafíos para el siglo XXI », *op.cit.* : « La gran respuesta del periodismo escrito contemporáneo al desafío de los medios audiovisuales es descubrir, donde antes había sólo un hecho, al ser humano que está detrás de ese hecho, a la persona de carne y hueso afectada por los vientos de la realidad. La noticia ha dejado de ser objetiva para volverse individual. O mejor dicho: las noticias mejor contadas son aquellas que revelan, a través de la experiencia de una sola persona, todo lo que hace falta saber. »

¹⁵⁷ *Ibid.* : « El periodista es, ante todo, un testigo: acucioso, tenaz, incorruptible, apasionado por la verdad, pero sólo un testigo. Su poder moral reside, justamente, en que se sitúa a distancia de los hechos mostrándolos, revelándolos, denunciándolos, sin aceptar ser parte de los hechos. »

¹⁵⁸ SÁNCHEZ, Matilde, « El registro de la mirada subjetiva », *Clarín*, 01 février 2010 : « En un posterior ensayo sobre ficción en el periodismo, [Martínez] reelaboró el concepto de "ficción verdadera", en la que "la apropiación de la realidad" se vuelve más evidente, pues "en el periodismo narrativo la realidad se estira, se retuerce pero jamás se convierte en ficción". Según la crítica Cristine Mattos, su obra está marcada por "la valoración y persistencia de la duda, la incertidumbre, la inestabilidad". » Nous traduisons toutes les citations de cet article.

son lecteur. Or, ces sens sont des filtres imparfaits — ou les mots sont insuffisants pour traduire ces sensations —, ou bien la situation échappe à une perception usuelle, ce qui laisse parfois le lecteur dans une relative incertitude, un flou qui teinte la réalité d'une apparence nouvelle.

1.1.4.2. Altération de la perception de la réalité par les sens

Les articles de *Lugar común la muerte* ont ceci en commun que le lecteur a la sensation de naviguer en eaux troubles, entre rêve et éveil, imagination et réalité. Le va-et-vient entre ces catégories se fait à travers le prisme des sens, altérés ou désorientés.

Pour analyser ces procédés, nous nous centrerons sur les articles fondamentaux de ce recueil, fondamentaux car mis en lumière par l'auteur lui-même dans ses prologues comme étant les textes exemplaires de ces exercices de style, à savoir « Encuentros en una casa equivocada », « Saint-John Perse desaparece » et « La salvación según Martin Buber ».

Ces entrevues, perçues par l'entremise des sens du journaliste, ont justement en commun la problématique perception de la réalité par ces sens troublés ; ainsi, de Saint-John Perse, Martínez nous dit :

[...] malgré la clarté, j'avais du mal à distinguer le grand vieillard. Je sentais — presque sans rien voir — l'aspect émacié de son visage dans la pénombre, la braise opaque de ses yeux, sa tête chauve estompée reposant sur un oreiller invisible. La voix de Perse me parvenait de nulle part. J'ai manqué quelques unes de ses phrases et il a probablement manqué tout ce que je lui ai dit.¹⁵⁹

La vue ainsi que l'ouïe sont défailtantes ; la clarté du jour et le silence (le journaliste éprouve la nécessité de « [s'] orienter dans le silence »¹⁶⁰) devraient permettre une perception nette, et cependant le journaliste affirme bientôt qu'il parle « vers l'obscurité »¹⁶¹, et que de toute la pièce « seul Perse échappait à [s]on regard, comme si c'était un homme dans un rêve »¹⁶².

Les sens ne tardent pas à se confondre, dans une sorte de correspondances : « J'entendis un sourire dans la pénombre »¹⁶³, « je vis [...] sa voix léviter »¹⁶⁴. Ces sens, désorientés, vont même jusqu'à être indisponibles dans « La salvación según Martin Buber » :

Une douce odeur d'huile émana du poêle. Et bien que l'odeur ait été là depuis de début, ce n'est qu'à ce moment-là que nous lui accordâmes notre odorat. Je remarquai à voix haute, je crois, que nous, les

¹⁵⁹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Lugar común la muerte*, *op.cit.*, p.106 : « [...] a pesar de la claridad, me costaba descubrir al gran viejo. Sentía —sin ver casi— la demacración de su cara en la penumbra, la opaca brasa de los ojos, la esfumatura de su cabeza calva reposando sobre una almohada invisible. La voz de Perse me llegaba desde ninguna parte. Perdí algunas de sus frases y probablemente él perdió todo lo que le dije. »

¹⁶⁰ *Ibid.*, p.109 : « orientar[se] en el silencio ».

¹⁶¹ *Ibid.*, p.110 : « hacia la oscuridad ».

¹⁶² *Ibid.*, p.110 : « Sólo Perse se [l]e escurría de la mirada, como si fuera un hombre dentro de un sueño ».

¹⁶³ *Ibid.*, p.112. : « Oí una sonrisa en la penumbra ».

¹⁶⁴ *Ibid.*, p.114 : « vi [...] su voz levitando ».

hommes, avons l'habitude de ne pas coïncider avec les sensations car nous accordons notre attention du moment à des goûts et des arômes qui sont déjà lointains.¹⁶⁵

Notons également que la majorité du temps, ces articles ne mènent pas directement au cœur du sujet et à ses conclusions, mais insistent sur le chemin qui a mené le journaliste jusqu'à elles. Le récit du voyage, en général long ou chaotique, induit que les personnalités ainsi interrogées ne sont pas accessibles aisément au sens propre comme au figuré, tout comme la réalité n'est pas aisément saisie par les sens.

Mais cette difficulté des sens à exercer leur fonction cache en réalité une autre incapacité, notamment celle des mots à transmettre cette réalité tangible :

Je sais que cette page ne reproduira jamais les ondulations de cette voix sombre, qu'elle ne pourrait pas non plus approcher le lecteur de l'histoire de ce dernier dimanche de mai où tout semblait irréel. Je voudrais répéter que l'arc-en-ciel continuait à feindre son annonce de beau temps sous une pluie de plus en plus drue ; que les mains de Dianne semblaient mieux s'entendre avec les tasses en porcelaine qu'avec l'inquiétude de son corps ; qu'il y avait une étroite frange à l'odeur de jasmin et de bonne santé dans cette chambre inhospitalière, fermée depuis longtemps aux surprises de l'intempérie. Je voudrais raconter que j'étais triste et que, cependant, je ne disposais d'aucun endroit où abandonner ce sentiment. Les choses n'avaient lieu qu'une seule fois, mais elles semblaient avoir lieu mille fois au même moment.¹⁶⁶

Les mots sont en effet incapables de reproduire pour le lecteur le timbre précis d'une voix, le parfum subtil d'une pièce, le mouvement unique d'un corps ou encore les diverses impressions du moment, informations qui assaillent le journaliste en si grand nombre qu'elles semblent « avoir lieu mille fois au même moment ». Cette complexité de la réalité est doublée d'une autre réalité aussi ardue à exprimer : les états d'âme du narrateur, qui influencent également son récit.

Parfois même, ce ne sont pas uniquement les sens qui se refusent à jouer leur rôle, mais la conscience humaine qui se refuse à accepter la possibilité d'une réalité illogique. Il en est ainsi lorsque Saint-John Perse disparaît sous les yeux du narrateur ; le lecteur pourrait accueillir de façon dubitative une telle description, d'autant plus que le narrateur lui-même ne peut se résoudre à en croire ses propres sens :

C'est à la fin de cette phrase que s'évapore Perse : la description paraît exagérée, et cependant c'est la seule qui convient au soudain vol de son regard vers un ailleurs, au crépuscule dans lequel s'enfonçait son corps, à la sensation concrète que son lit restait vide. A ce moment-là, je pensai que Perse s'était endormi.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p.120-121 : « De la estufa fluyó un suave olor a aceite. Y aunque el olor había estado allí desde el principio, sólo en aquel momento le prestamos nuestro olfato. Señalé en voz alta, creo, que los hombres solemos desencontrarnos con las sensaciones porque ofrecemos nuestra atención de ahora a gustos y aromas que ya son remotos. »

¹⁶⁶ *Ibid.*, p.111 : « Sé que esta página no reproducirá jamás las ondulaciones de aquella voz sombría, que no podría tampoco acercarse al lector la historia de aquel último domingo de mayo en que todo parecía irreal. Quisiera repetir que el arco iris seguía mintiendo su anuncio de buen tiempo bajo una lluvia cada vez más recia; que las manos de Dianne parecían entenderse mejor con las tazas de porcelana que con la inquietud de su cuerpo; que había una estrecha franja con olor a jazmín y a salud en ese dormitorio inhóspito, cerrado desde hacía mucho a las sorpresas de la intemperie. Quisiera contar que yo estaba triste y que, sin embargo, no disponía de ningún sitio donde abandonar ese sentimiento. Las cosas sucedían una sola vez, pero parecían suceder mil veces al mismo tiempo. »

C'est toujours ce qui arrive face aux phénomènes que nous méconnaissons et qui, par conséquent, nous semblent redoutables. Ce qui est certain, c'est que le poète disparut. Moi, soumis à la logique, je préférerais supposer que la disparition était sommeil.¹⁶⁷

Ainsi, les sens sont incapables de transmettre la réalité dans toute sa complexité, et l'esprit se refuse à accepter une explication qui s'impose naturellement à lui, mais qui ne se soumet pas aux lois naturelles. Certains articles vont même au-delà de ce déni. Il en est ainsi de « Encuentros en una casa equivocada », où les événements semblent avoir atteint un degré d'irréalité tel que la mémoire du narrateur en a des défaillances. Le titre même de l'article traduit le doute du journaliste : il s'agit de « rencontres », à l'indéfini pluriel, nous ne savons donc pas — et le narrateur non plus, comme il l'expliquera plus tard — quelles personnes se sont rencontrées ce jour-là, de plus dans une « maison erronée »... La perplexité du narrateur face aux événements vécus l'oblige, dans un souci de rationalité, à repasser de façon logique l'ensemble de ses souvenirs ; la réalité fuyante de ce jour-là est annoncée dès le début du texte :

Encore aujourd'hui, deux mois plus tard, je continue à croire que nous avons vu Guillermo Meneses dans une maison erronée. L'adresse était bonne, j'en suis sûr ; les apparences coïncidaient aussi avec les descriptions que l'on nous avait données au téléphone. Et cependant, il y a eu un moment où la réalité s'est troublée et nous a montré un visage qui n'était pas : à un certain moment de la matinée, nous avons perdu sa trace.¹⁶⁸

Ensuite, au lieu, comme dans un récit journalistique standard, de répondre aux « Wh questions » permettant de visualiser les faits, le journaliste insiste sur le doute résultant de cette entrevue, en déplaçant l'intérêt de l'entrevue de la personne de Meneses jusqu'aux circonstances de la rencontre, tout aussi importantes que la rencontre elle-même. Le journaliste semble désorienté, et met donc en relief le peu de choses dont il est sûr, ce qu'il a vu et ce dont il se souvient : « Nous fûmes ponctuels : ça, je m'en souviens »¹⁶⁹, « Je me souviens comment il a commencé à reculer vers l'enfance [...] »¹⁷⁰, « Nous vîmes passer — je le sais — un nuage désorienté par la fenêtre. »¹⁷¹

¹⁶⁷ *Ibid.*, p.113 : « Fue al final de esa frase cuando Perse se esfumó: la descripción parece exagerada y, sin embargo, es la única que conviene al repentino vuelo de su mirada hacia otra parte, al crepúsculo en que se internaba su cuerpo, a la sensación concreta de que la cama quedaba vacía. En aquel momento pensé que Perse se había dormido. Es lo que siempre ocurre ante los fenómenos que desconocemos y que, por lo tanto, nos resultan temibles. El poeta desapareció, eso es lo cierto. Yo, sumiso a la lógica, preferí suponer que la desaparición era sueño. »

¹⁶⁸ *Ibid.*, p.89 : « Aun ahora, dos meses más tarde, sigo creyendo que vimos a Guillermo Meneses en una casa equivocada. Las señas eran correctas, estoy seguro; las apariencias coincidían también con las descripciones que nos habían dado por teléfono. Y sin embargo, hubo un momento en que la realidad se trastornó y nos mostró una cara que no era: en algún punto de la mañana le perdimos el rastro. »

¹⁶⁹ *Ibid.*, p.90 : « Fuimos puntuales: eso recuerdo. »

¹⁷⁰ *Ibid.*, p.92 : « Recuerdo cómo empezó a retroceder hacia la infancia [...] »

¹⁷¹ *Ibid.*, p.92 : « Vimos pasar —lo sé— una nube desorientada por la ventana. »

Le narrateur semble se raccrocher à des bribes d'éléments tangibles et irréfutables, tant son trouble est grand — un trouble dont nous ne connaissons l'origine qu'à la fin de l'article. Le doute est mis en relief par des questions entre parenthèses, dès le départ cet article émet beaucoup de suppositions : « Dans le long fil de ce jour (ou bien ce furent deux jours [...] ?) »¹⁷², « [...] Catalina s'occupait de moi (était-ce vraiment Catalina ?) »¹⁷³.

Meneses, personnage au cœur des préoccupations du narrateur, se prête parfaitement à ce type de narration — ou bien le narrateur le présente comme s'y prêtant parfaitement —, il incarne le doute, l'insaisissable :

« Qu'appellez-vous sérieusement ? », [Meneses] porte le regard vers la fenêtre et répond : « Je ne sais pas, qu'est-ce que cela peut faire maintenant. Vous garderez le doute ». ¹⁷⁴

Mais si le personnage incarne le doute, le lieu qu'il occupe participe de cette incertitude :

[...] si Meneses répète maintenant [cette question], c'est seulement pour insinuer qu'ici [...] il n'existe pas de réponses. ¹⁷⁵

Le même devient autre, le reconnu devient étrange, le vécu est effacé :

Nous ne saurons jamais quels mouvements du regard nous trahirent ce matin-là, quel Guillermo Meneses nous connûmes dans la maison de San Bernardino, si tant est qu'en réalité je pus en connaître un. Deux incidents postérieurs m'inquiètent : tous deux ont à voir avec l'oubli. Il y eut un adieu, ce 1^{er} octobre, mais je suis incapable de m'en souvenir. Tout à coup, je me vis dans une rue inconnue, près d'une buvette. Je demandai si c'était là un lointain détour de San Bernardino, et on me dit que j'étais loin du chemin, sur les hauteurs de Cotiza je crois. Quatre semaines plus tard, en passant par les résidences El Topito, je voulus saluer Meneses. Je traversai le même soubassement, je passai par la même cour intérieure, j'appuyai sur la même sonnette. Personne ne vint à la porte. Je la poussai légèrement, j'arrivai à l'ouvrir et me retrouvai dans un vaste salon abandonné, où deux maçons retouchaient le faux plafond. Le concierge me dit que le docteur Guillermo Meneses n'avait jamais vécu dans cette maison. ¹⁷⁶

Nous en revenons alors à cette même problématique des sens, intermédiaires imparfaits — et qui permettent cependant de terminer sur une certitude qui défie la logique :

Je découvre souvent que mes sens répondent avec confusion aux stimuli de la réalité, mais je suis sûr que ce dernier matin d'octobre j'entendis, à côté des maçons distraits, au milieu du salon vide et sentant la

¹⁷² *Ibid.*, p.91 : « En el largo curso de aquel día (¿o en verdad fueron dos días [...] ?) »

¹⁷³ *Ibid.*, p.93 : « [...] me cuidaba Catalina (¿sería en verdad Catalina?) ».

¹⁷⁴ *Ibid.*, p.95 : « “¿A qué llama usted seriamente?”, [Meneses] lleva la mirada hacia la ventana y responde: “No sé, qué importa ya. Quédese usted con la duda”. »

¹⁷⁵ *Ibid.*, p.94 : « [...] si Meneses repite ahora [esa pregunta] es sólo para insinuarnos que allí [...] no existen las respuestas. »

¹⁷⁶ *Ibid.*, p.96-97 : « Nunca sabremos qué movimientos de la mirada nos traicionaron durante aquella mañana, a qué Guillermo Meneses conocí en la casa de San Bernardino, si es que en verdad pude conocer a alguno. Dos incidentes posteriores me inquietan: ambos tienen que ver con el olvido. Hubo una despedida, aquel 1^o de octubre, pero soy incapaz de recordarla. De pronto me vi en una calle que desconocía, cerca de una fuente de soda. Pregunté si aquello era un lejano recodo de San Bernardino, y me dijeron que estaba lejos del sendero, creo que en los altos de Cotiza. Cuatro semanas más tarde, al pasar por las residencias El Topito, quise saludar a Meneses. Atravesé el mismo zócalo, pasé por el mismo patio, oprimí el mismo timbre. Nadie acudió a la puerta. La empujé levemente, logré abrirla y me encontré en un vasto salón abandonado, donde un par de albañiles estaban retocando el cielo raso. El conserje me dijo que en esa casa nunca había vivido el doctor Guillermo Meneses. »

peinture, une voix familière qui entonnait avec moquerie « La tuerta Julia, la tuerta Julia... » Jusqu'à ce qu'un tourbillon de papillons apparaisse par la fenêtre, et tout resta silencieux.¹⁷⁷

Ce refrain, entonné par Meneses pendant l'entrevue, ainsi que la présence des papillons, corroborent les souvenirs de Martínez. Ainsi, si dans un premier temps, on semble pouvoir affirmer que les sens sont traîtres et induisent en erreur, on peut finalement y voir tout simplement une réaction « décalée », mais pas injuste pour autant. Ce trouble des sens peut également être favorisé par le spectre de la mort toute proche, la frontière avec le monde de l'au-delà s'estompant alors. Affleure ainsi un motif récurrent qui prendra toute son ampleur dans l'œuvre fictionnelle de Martínez : le corps des protagonistes, en l'occurrence ici face à la mort.

1.1.4.3. Le corps, la voix et l'écriture

Comme nous l'avons déjà souligné, l'un des points communs des articles qui composent *Lugar común la muerte* est, comme son titre l'indique, la mort. Voici comment Martínez justifie dans le premier prologue le choix de ce thème comme fil conducteur :

Il y a déjà quelques temps, j'ai découvert, non sans surprise, que les hasards du journalisme me ramenaient avec insistance au thème de la mort. [...] Des années plus tard, je connus [la mort] comme un défi à la toute-puissance du corps : Macedonio Fernández, pour qui le corps était une métaphore dont il ne parvenait pas à se défaire, le vainquit grâce à un patient travail de dissimulation ; Felisberto Hernández, qui avait attribué une vie séparée à chaque partie du corps, ne réussit à le dépasser que lorsqu'il osa le manifester dans sa totalité, d'une façon excessive. D'autres maîtres — Buber, Saint-John Perse —, j'apprenais qu'il n'y a ni corps ni mort, et que la rancune contre eux est stérile, car dans l'éternité tous les hommes sont un, ou aucun.

Ce ne sont pas ces connaissances, cependant, qui engendrèrent ce livre, mais l'acharnement suspect avec lequel la mort m'étourdissait. Depuis 1975, mon pays tout entier s'était transfiguré en une seule mort innombrable qui au début parut intolérable, et fut acceptée ensuite avec indifférence, et même avec oubli.¹⁷⁸

Tous les personnages interviewés par Martínez se trouvent aux portes de la mort, expression tout d'abord de la finitude corporelle des êtres. Le passage vers l'au-delà constitue

¹⁷⁷ *Ibid.*, p.97 : « Con frecuencia descubro que mis sentidos responden con desconcierto a los estímulos de la realidad, pero estoy seguro de que esa última mañana de octubre oí, junto a los desatentos albañiles, en la mitad de un salón vacío y oloroso a pintura, una voz familiar que entonaba con sorna “La tuerta Julia, la tuerta Julia...” Hasta que un remolino de mariposas apareció en la ventana, y todo quedó en silencio. »

¹⁷⁸ *Ibid.*, p.12 : « Hace ya tiempo descubrí, no sin sorpresa, que los azares del periodismo me acercaban con persistencia al tema de la muerte. [...] Años más tarde conocí [la muerte] como un desafío a la omnipotencia del cuerpo: Macedonio Fernández, para quien el cuerpo era una metáfora de la que no lograba desasirse, triunfó sobre él mediante una paciente labor de ocultamiento; Felisberto Hernández, que había atribuido a cada parte del cuerpo una vida separada, sólo pudo superarlo cuando se atrevió a manifestarlo por entero, de una manera excesiva. De otros maestros —Buber, Saint-John Perse— aprendía que no hay cuerpo ni muerte, y que el encono contra ellos es estéril, porque en la eternidad todos los hombres son uno, o ninguno. »

No son esos conocimientos, sin embargo, que suscitaron este libro, sino el sospechoso abuso con que la muerte me aturdió. Desde 1975, todo mi país se transfiguró en una sola muerte numerosa que al principio pareció intolerable y que luego fue aceptada con indiferencia y hasta olvido. »

le passage d'une frontière, comme le sous-entend la rencontre avec Martin Buber, qui répète au long de l'entrevue « L'année prochaine, je vais mourir »¹⁷⁹ :

[...] je suis déjà de l'autre côté de ce temps. L'année prochaine, je vais mourir.¹⁸⁰

Cette finitude est exprimée à travers l'image d'un corps qui s'efface, s'évapore petit à petit. Ainsi, face à la décrépitude de Saint-John Perse, Martínez écrit :

[...] l'homme [...] n'était même plus l'ombre de ce vieux resplendissant : c'était à peine son souffle, sa maladie, sa fatigue. Son corps battait en retraite.¹⁸¹

A la fin de l'entrevue, Perse disparaît sous les yeux du journaliste, expression suprême de l'annihilation de son corps. Le corps est au centre de ces articles, une importance que l'on perçoit surtout dans « Para que nadie olvide a Felisberto Hernández » :

Felisberto s'était tant occupé de son corps, il avait tant contemplé les nervations de ses muscles et les agitations de la digestion, qu'il finit par vivre avec lui une histoire d'amour dont la fin — comme celle de toutes ses aventures — s'avèrerait pathétique. La première action de son corps fut d'enfler de telle façon qu'on ne put le faire sortir par la porte de la maison de Ronga, mais par la fenêtre. La dernière fut de ne rentrer dans aucune des fosses qu'avaient creusées les fossoyeurs du cimetière du Nord, de sorte qu'il dut attendre deux heures, à l'ombre d'un arbre, jusqu'à ce qu'il y eut une tombe à sa mesure et un point final à ses frémissements.¹⁸²

Cette fin grotesque exprime entre autres la place littéraire qu'avait prise le corps dans cette vie, de façon extraordinaire, un corps hors du commun et aux dimensions hors normes. En effet, Felisberto Hernández paraît accorder une grande considération à son corps, il écoute « les conversations qu'il entendait à l'intérieur de son corps »¹⁸³, s'en occupe comme d'un appendice précieux doté d'une existence indépendante :

Il sentait parfois une légère protestation des doigts (d'abord un murmure comme de l'eau, ensuite une tension soudaine dans les muscles des pouces), et il comprenait qu'à travers ce signal, son corps lui demandait de se promener dans des rues ombragées. Felisberto [...] amenait son corps vers le parc Rodó ou bien le laissait se reposer dans le parterre d'un cinéma.¹⁸⁴

Dans la majeure partie de ces articles, le journaliste se trouve face à la décadence physique de la vieillesse et de la maladie — une telle décrépitude lui inspirant un certain effroi, mis à distance par l'intermédiaire du grotesque, comme nous venons de le constater —, comme un

¹⁷⁹ *Ibid.*, p.115 : « El año que viene voy a morir ».

¹⁸⁰ *Ibid.*, p.122 : « [...] ya estoy al otro lado de ese tiempo. El año que viene voy a morir. »

¹⁸¹ *Ibid.*, p.100 : « [...] el hombre [...] no era ya ni la sombra de aquel viejo esplendoroso: era apenas su aliento, su enfermedad, su cansancio. El cuerpo se le batía en retirada. »

¹⁸² *Ibid.*, p.166 : « Tanto se había ocupado Felisberto del cuerpo, tanto había contemplado las nervaduras de sus músculos y las agitaciones de la digestión, que acabó por vivir con él una historia de amor cuyo final — como el de todas sus aventuras— resultaría patético. El primer paso del cuerpo fue hincharse de tal modo que no pudieron sacarlo por la puerta de la casa de Ronga sino por la ventana. El último fue no acomodarse a ninguna de las fosas que habían cavado los sepultureros del cementerio del Norte, de modo que debió aguardar dos horas, a la sombra de un árbol, hasta que hubo una tumba a su medida y un punto final para sus estremecimientos. »

¹⁸³ *Ibid.*, p.139 : « las conversaciones que oía dentro de su cuerpo ».

¹⁸⁴ *Ibid.*, p.141 : « Sentía a veces una ligera protesta de los dedos (primero un murmullo como de agua, luego una tensión repentina en los músculos de los pulgares), y comprendía que, a través de esa señal, el cuerpo pedía que lo paseara por calles arboladas. Felisberto [...] encaminaba el cuerpo hacia el parque Rodó o lo dejaba reposar en la platea de un cine. »

prélude à la mort ; la première partie dans laquelle se trouvent regroupés ces articles se nomme par ailleurs « Eclipses », un titre évoquant d'une part le lent déclin des personnages, et d'autre part le passage de sensations aussi fugaces que mystérieuses. Mais dans une deuxième partie, au nom sans équivoque de « Destrucciones », Martínez observe directement la mort dans ce qu'elle a de plus absolu en incluant un reportage sur les survivants des bombes atomiques d'Hiroshima et Nagasaki. La rencontre avec les victimes, détruites aussi bien physiquement que psychiquement, fut comme on l'imagine aisément une expérience bouleversante, tant les ravages de la bombe étaient extrêmes :

Cette proximité [du lieu de l'explosion] coûta cher à Nukushina-san: un œil, les deux jambes — amputées jusqu'à l'aîne, et remplacées par des appareils orthopédiques —, l'ouïe, un océan de tissus schéloïdes dans le dos, la stérilité, ses parents, ses cinq frères et sœurs, ses quatre beaux-frères et un de ses deux enfants.¹⁸⁵

Vingt ans après les faits, et face à ce combat pour survivre perdu d'avance pour ces corps mutilés et irradiés, le journaliste ne peut que faire en sorte que cette souffrance ne sombre pas dans l'oubli, un oubli déjà en marche, car après avoir survécu à une première censure des Etats-Unis, cette mémoire doit affronter l'oubli des générations suivantes, qui semblent déjà réduire ces souvenirs à quelques chiffres et données incapables de traduire l'horreur de ces instants :

[...] les hommes d'Hiroshima n'évoquent jamais la tragédie, sauf s'ils voient par hasard sur le dos ou sur le visage d'un passant les cicatrices de cet éclair féroce. A l'école, les enfants ne connaissent que vaguement cette histoire ; pour eux, le 6 août 1945 est à peine une leçon de cent mots dans leur livre de lecture, une petite histoire fugace qui commence de la même façon aussi bien en deuxième qu'en cinquième année : « A huit heures et quart du matin, un bombardier B-29 des Etats-Unis — l'*Enola Gay* — a largué une bombe atomique sur le centre de notre ville. Elle a éclaté dans les airs, à 570 mètres au-dessus de l'Hôpital Shima. Pendant les neuf premières secondes, cent mille personnes moururent et cent mille autres furent blessées ».¹⁸⁶

Le devoir de mémoire apparaît comme la seule rédemption possible, un devoir dont s'acquitte le journaliste « pour que l'erreur ne se répète jamais »¹⁸⁷. Dans les autres articles, le journaliste lutte contre la dégénérescence — et disparition — du corps en le présentant comme dissocié de la pensée, comme un être « à part entière », séparable de la personnalité et de la pensée, comme l'exprime le journaliste :

¹⁸⁵ *Ibid.*, p.266-267 : « Esa cercanía [con el lugar de la explosión] le costó cara a Nukushina-san: un ojo, las dos piernas —amputadas hasta la ingle, y suplantadas por aparatos ortopédicos—, el oído, un mar de tejidos queloides en la espalda, la esterilidad, los padres, los cinco hermanos, sus cuatro cuñados y uno de sus dos hijos. »

¹⁸⁶ *Ibid.*, p.247 : « [...] los hombres de Hiroshima jamás mencionaban la tragedia, a menos que por azar vean sobre las espaldas o la cara de un caminante las cicatrices del feroz relámpago. En las escuelas, los chicos sólo conocen confusamente esa historia; para ellos, el 6 de agosto de 1945 es apenas una lección de cien palabras en el libro de lectura, un cuentito fugaz que comienza del mismo modo en los textos de segundo grado y en los de quinto: “A las ocho y cuarto de la mañana, un bombardero B-29 de los Estados Unidos —el *Enola Gay*—, arrojó una bomba atómica en el centro de nuestra ciudad. Estalló en el aire, a 570 metros sobre el Hospital Shima. En los primeros nueve segundos, cien mil personas murieron y otras cien mil quedaron heridas”. »

¹⁸⁷ *Ibid.*, p.246 : « para que el error no se repita nunca ».

[...] pour la première fois de ma vie je sentis, en ce dernier dimanche de mai, que l'absence du corps ne signifie pas nécessairement l'absence de l'être.¹⁸⁸

En effet, l'imagination et les mots constituent une autre existence, avec plus de transcendance que le corps, la maladie accusant par ailleurs une certaine faiblesse face à eux, notamment chez Meneses :

[...] Meneses affrontait les gênes traîtresses d'une hémiplegie ; et cependant, la maladie n'avait aucunement entamé les peuples prodigieux qui l'habitaient à l'intérieur : on voyait la maladie tomber, vaincue, face aux attaques de son imagination et à la force de sa lucidité.¹⁸⁹

Ainsi, si le corps « bat en retraite », l'imagination et les mots qui l'accompagnent ne connaissent pas de défaite, cette victoire se traduisant notamment par l'omniprésence de la voix des protagonistes. Le corps de Perse s'efface peu à peu, mais jamais sa voix :

[...] je sentis que la voix de Perse parcourait une fois de plus les salons des grandes conférences internationales, à Locarno et à La Haye ; qu'elle descendait aux côtés de l'ombre de Briand dans les couloirs rutilants du Palais des Nations, dans la Genève de 1930 ; qu'elle subissait à Berlin les manifestations encore furtives des chemises brunes et l'irruption dans les avenues d'un chœur de jeunes hommes chantant le « Horst Wessel Lied ». ¹⁹⁰

De même, la voix de Meneses « coule vers l'intérieur, comme l'ombre d'une pensée »¹⁹¹ ; la voix des écrivains est donc dotée d'une force vitale phénoménale, comme celle de José Lezama Lima :

García Márquez avait raison : il lui poussait des lianes dans la gorge et, s'y l'on n'y prenait pas garde, on se perdait dans cette forêt verbale.¹⁹²

C'est aussi à sa voix que Martínez reconnaît l'étrange présence de Meneses dans la maison vide qui semble ne jamais l'avoir hébergé, puisqu'il l'entend chanter le même refrain que lors de leur entrevue : la voix constitue l'empreinte indélébile de l'être dans l'univers. Par conséquent, la voix n'étant que la réalisation d'un discours, ce sont les mots qui constituent la véritable identité, la véritable trace tangible de l'être humain, ils sont à la fois l'expression et la quintessence de la vie :

Ce même après-midi de 1968, encore poursuivi par le concert de ses bronches, je note dans le carnet que j'ai emmené avec moi : « Les volutes de l'écriture de Lezama sont les volutes de sa respiration. Un

¹⁸⁸ *Ibid.*, p.106: « [...] por primera vez en la vida sentí, aquel último domingo de mayo, que la ausencia del cuerpo no es necesariamente la ausencia del ser. »

¹⁸⁹ *Ibid.*, p.91-92 : « [...] Meneses afrontaba las alevés molestias de una hemiplejía; y sin embargo, la enfermedad no había hecho ninguna mella en los portentosos pueblos que lo habitaban por dentro: se veía a la enfermedad caer derrotada ante los embates de su imaginación y el imperio de su lucidez. »

¹⁹⁰ *Ibid.*, p.112 : « [...] sentí que la voz de Perse recorría una vez más los salones de las grandes conferencias internacionales, en Locarno y en La Haya; que descendía junto a la sombra de Briand por los pasillos relucientes del Palacio de las Naciones, en la Ginebra de 1930; que padecía en Berlín las manifestaciones aún furtivas de los camisas pardas y la irrupción en las avenidas de un coro de muchachos cantando el "Horst Wessel Lied". »

¹⁹¹ *Ibid.*, p.95 : « fluye hacia adentro, como la sombra de un pensamiento ».

¹⁹² *Ibid.*, p.186 : « García Márquez tenía razón: le brotaban lianas de la garganta y, sin advertirlo, cualquiera se perdía en esa selva verbal. »

langage en boucles, plié par d'infinies déviations, un langage symphonique, qui se déplie comme la fumée dans les tubes d'un orgue. [...] »¹⁹³

De même, les mots en attente d'écriture sont dotés d'une extrême puissance :

Augusto persistait à dire qu'il était en train de mourir d'une crise cardiaque, alors que ce qui le perturbait, en réalité, c'était l'anxiété de ce roman monumental [*Moi, le Suprême*], tout-puissant, qui poussait dans ses entrailles comme un peuple de défunts.¹⁹⁴

Le pouvoir des mots apparaît donc déjà clairement dans cette œuvre de journalisme narratif de Martínez, et ce sur plusieurs niveaux : d'une part, les mots journalistiques sont les dépositaires de la mémoire collective, les garde-fous contre l'oubli et l'impunité ; d'autre part, les mots littéraires de l'imagination exprimant le ressenti subjectif du sujet écrivain transmettent une approche distincte, mais tout aussi capitale, de la réalité.

Ainsi, fiction et réalité se mêlent peu à peu, et ce jeu va prendre toute son ampleur dans l'œuvre fictionnelle de Martínez. En effet, ces expériences ont nourri d'une part son intérêt pour l'Histoire, mais aussi pour l'écriture, comme expression de la liberté suprême. Toutefois, cette liberté est fondée sur un travail éminemment rigoureux dans le traitement de l'information comme dans celui du langage. Littérature et journalisme, deux affluents du même fleuve selon les propres mots de Martínez, vont ainsi nourrir ses œuvres fictionnelles à venir. Si l'imagination lui permettra de recréer une histoire différente de l'Histoire officielle, Martínez travaillera sur cette dernière avec une rigueur identique à celle dont il faisait preuve en tant que journaliste ; pour mener à bien ce travail, il a donc dû se poser une question fondamentale : comment doit-on rendre compte de l'Histoire ?

1.2. INFLUENCES THÉORIQUES

1.2.1. Philosophie et Histoire

1.2.1.1. Walter Benjamin, le « chiffonnier baudelairien »

L'écriture de l'Histoire dans l'œuvre de Tomás Eloy Martínez est conditionnée de façon déterminante par les écrits de certains historiens, parmi lesquels Walter Benjamin, que Martínez connaît à l'évidence particulièrement bien. En effet, Walter Benjamin est incontestablement présent dans l'esprit de Martínez, qui le cite aussi bien dans les interviews

¹⁹³ *Ibid.*, p.192 : « Aquella misma tarde de 1968, aun perseguido por el concierto de sus bronquios, anoto en el cuaderno que he llevado conmigo: "Las volutas de la escritura de Lezama son las volutas de su respiración. Un lenguaje de rulos, doblado por infinitos desvíos, un lenguaje sinfónico, que se despliega como humo en los tubos de un órgano. [...]" »

¹⁹⁴ *Ibid.*, p.221 : « Augusto insistía en que se estaba muriendo de un ataque al corazón, cuando lo que estaba desquiciándolo, en verdad, era la angustia de esa novela monumental [*Yo el Supremo*], omnipotente, que le crecía por dentro como una población de difuntos. »

qu'il accorde que dans ses romans. Il y fait ainsi référence dans *Santa Evita*, lorsque le narrateur-auteur-personnage relate les difficultés qu'il rencontre pour élaborer ce roman :

Ce qui me séduisait [...], c'étaient ses zones d'incertitude et d'obscurité, ce qu'il y avait en [Evita] d'indicible. A l'instar de Walter Benjamin, je pensai que la rédemption d'un personnage historique permet d'en retracer tout le passé : les apothéoses comme les secrets. Voilà sans doute pourquoi, dans *La Novela de Perón*, je réussis seulement à rapporter les détails de la vie privée de Perón, et non ses hauts faits publics. Lorsque je m'efforçais de l'appréhender tout entier, le texte se brisait entre mes mains.¹⁹⁵

Les théories de Benjamin sont donc un modèle, un guide à suivre. La bibliothèque personnelle de Martínez comporte un grand nombre de ses œuvres¹⁹⁶, pour certaines abondamment annotées, preuve s'il en est de l'intérêt que lui portait l'écrivain. Il l'évoque ainsi dans *El cantor de tango*, roman explicitement placé sous l'égide du philosophe, puisque son épigraphe n'est autre qu'un extrait de son *Paris capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages* :

« Il n'y a de connaissance que fulgurante. Le texte est le grondement qui fait entendre son tonnerre longtemps après. »¹⁹⁷

Mais l'historien apparaît également à d'autres endroits stratégiques ; en effet, une référence à ses œuvres ouvre *El cantor de tango*, tandis qu'une autre clôt le roman — cette dernière citation renvoyant à l'épigraphe, dans une structure cyclique — :

[...] j'ai pensé aux carnets de voyage de Walter Benjamin, que je voulais acheter depuis longtemps. Je les avais lus à la bibliothèque et mourais d'envie de tout souligner, d'écrire dans les marges. [...] « Ne pas trouver son chemin dans une ville, ça ne veut pas dire grand-chose » : c'était une des phrases que je voulais souligner au feutre jaune.¹⁹⁸

[...] je me suis souvenu que je voulais acheter *Le livre des passages* de Walter Benjamin. [...] je l'ai ouvert au hasard, tombant sur un chapitre intitulé « Théorie du progrès », et j'ai lu : « Il n'y a de connaissance que fulgurante. Le texte est le grondement qui fait entendre son tonnerre longtemps après. »¹⁹⁹

¹⁹⁵ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita*, op.cit., p.53 ; *Santa Evita*, Paris, Robert Laffont, 1996, p.70 : « Lo que a mí me seducía [...], eran sus márgenes, su oscuridad, lo que había en Evita de indecible. Pensé, siguiendo a Walter Benjamin, que cuando un ser histórico ha sido redimido se puede citar todo su pasado : tanto las apoteosis como lo secreto. Será tal vez por eso que en *La novela de Perón* sólo acerté a narrar lo más privado de Perón, no sus hazañas públicas : cuando trataba de abarcarlo por entero, el texto se me quebraba entre los dedos. »

¹⁹⁶ Nous avons noté les œuvres suivantes : *Para una crítica de la violencia y otros ensayos* (en double exemplaire), *Diario de Moscú, Poesía y capitalismo, El origen del drama barroco alemán, Fragmentos sobre la Historia, Escritos autobiográficos, Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos, Discursos interrumpidos I, Infancia en Berlín, Correspondencia 1933-1940, Gershom Scholem-Benjamin* (en double exemplaire). Il faut ajouter à cette liste *El narrador*, œuvre non présente dans la bibliothèque de Martínez, mais qu'il m'a lui-même affirmé avoir consultée afin de construire ses romans.

¹⁹⁷ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le chanteur de tango*, (2004), traduit par Vincent Raynaud, Paris, Gallimard, 2006 ; *El cantor de tango*, Buenos Aires, Planeta, avril 2004 : « "El conocimiento llega sólo en golpes de relámpago. El texto es la sucesión larga de truenos que sigue." Walter Benjamin, *Arcades Project* »

¹⁹⁸ *Ibid.*, *Le chanteur de tango*, op.cit., p.16 ; *El cantor de tango*, op.cit., p.14 : « [...] recordé que quería comprar desde hacía mucho los diarios de viaje de Walter Benjamin. Los había leído en la biblioteca y me había quedado con las ganas de subrayarlos y escribir en los márgenes. [...] « Importa poco no saber orientarse en una ciudad » : ésa era una frase que quería resaltar con tinta amarilla. »

¹⁹⁹ *Ibid.*, *Le chanteur de tango*, op.cit., p.241 ; *El cantor de tango*, op.cit., p.252 : « [...] recordé que quería comprar los *Arcades Project* de Walter Benjamin. [...] leí al azar, en un apartado que se titula *Teoría del*

Placées à des points aussi fondamentaux, ces références ne peuvent être fortuites. De fait, il existe une réelle adéquation entre la représentation de l'Histoire dans les œuvres de Martínez et les thèses sur l'Histoire de Benjamin, qui méritent donc un examen attentif afin d'en déterminer les implications dans l'œuvre de Martínez.

A l'instar de son personnage, Martínez a surligné au feutre jaune dans l'un de ses exemplaires de *Para una crítica de la violencia y otros ensayos* un certain nombre de pensées de Benjamin ; de ces citations ainsi mises en lumière, il ressort un intérêt profond pour le langage et ce qu'il implique :

Nous parlons *dans* le langage, et non *à travers* lui — souligne Benjamin.²⁰⁰

En effet, ces deux auteurs partagent une obsession commune en relation avec le pouvoir du langage, à savoir la façon dont on doit narrer l'Histoire. Le travail de Martínez, en particulier dans la rédaction de *La novela de Perón* et de *Santa Evita*, n'est pas sans rappeler la vision du travail de l'historien matérialiste que développe Walter Benjamin dans *Sur le concept d'Histoire*²⁰¹ (1940) et dans *Origine du drame baroque allemand*²⁰². Pour saisir les implications des décisions prises par Martínez en termes de narration de l'Histoire dans son œuvre, nous devons donc nous arrêter un instant sur les spécificités de la conception de l'Histoire chez Benjamin que nous retrouverons dans l'œuvre de Martínez.

Tout d'abord, s'opposant au paradigme de l'historisme, selon lequel l'Histoire serait régie par les principes de continuité, de causalité et de progrès, Benjamin affirme que l'Histoire ne peut être linéaire, car c'est avant tout une construction — et non un simple enchaînement de faits, ou un amoncellement de données — :

Tandis que « l'historisme » est « additif », l'« historien matérialiste » procède en deux temps : destruction et construction.²⁰³

Cette vision linéaire, avec des liens de cause à effet, et donc résolument diachronique de l'historisme, était insoutenable pour Benjamin :

L'historisme se contente d'établir un lien de cause à effet entre divers moments historiques. Mais aucun fait ne devient historique simplement parce qu'il est une cause. Il le deviendra de manière posthume, à travers des données qui peuvent très bien être séparées de lui par des millénaires. L'historien

Progreso, esta línea : “El conocimiento llega sólo en golpes de relámpago. El texto es la sucesión larga de truenos que sigue”. »

²⁰⁰ BENJAMIN, Walter, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 1990, p.14 : « Hablamos en el lenguaje, no a través de él —subraya Benjamin. » Nous traduisons. Martínez a annoté dans les marges d'une autre édition de la même œuvre des réflexions à propos du nom « Evita » : « Evita, por sí sola, no comunica a Evita, no dice quién es. Decir Evita es decir a la vez todo lo que cada persona en particular sabe o cree que sabe sobre ella (sobre todo en la Argentina). Pero sobre todo lo que cada persona siente sobre ella. La palabra Evita comunica los prejuicios sobre Evita. »

²⁰¹ BENJAMIN, Walter, *Sur le concept d'Histoire*, dans *Ecrits français*, Paris, Gallimard, 2003, p.423.

²⁰² BENJAMIN, Walter, *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 2009.

²⁰³ RAULET, Gérard, *Walter Benjamin*, Paris, Ellipses, collection « philo-philosophes », 2000.

qui cessera de se baser sur ce précepte cessera d'égrener la succession de données comme un rosaire entre ses doigts.²⁰⁴

Pour Walter Benjamin, le passé [...] ressemble [...] à un immense monceau de ruines et de fragments déconnectés.²⁰⁵

L'historien doit donc présenter une vision synchronique du temps, unique façon d'atteindre la vérité historique, qui rende compte des différents fils qui constituent l'Histoire.

De plus, le matérialisme historique est empreint de messianisme juif ; rappelons en effet que Benjamin était de confession juive, une religion vers laquelle il se tourna naturellement pour surmonter cette crise terrible que fut la Seconde Guerre mondiale. Or, le messianisme juif offre une vision particulière du temps historique : habitué à devoir affronter divers échecs, déceptions et catastrophes, il s'employa à relativiser l'importance des faits « visibles », au profit de l'histoire « secrète », c'est-à-dire des expériences spirituelles, enfouies au fond de l'âme, et qui ont lieu à chaque instant, aussi humbles soient-elles. Ainsi, là où l'historisme ne retient que les hauts faits, le messianisme juif s'emploie à découvrir les différents fils qui constituent l'Histoire : l'Histoire n'est pas seulement construite de hauts faits, elle naît de l'assemblage d'actes glorieux aussi bien que d'événements insignifiants en apparence. Ainsi, Benjamin s'intéresse plus aux accidents de l'Histoire qu'à sa finalité :

Benjamin conçoit la vérité sur l'horizon de la pluralité des expériences que nous en avons, expériences chaque fois irréductibles et qui ne sont pas totalisables.²⁰⁶

Au temps quantitatif, cumulatif, le messianisme juif oppose un temps intérieur, qualitatif, fait d'une juxtaposition de moments irremplaçables, aux qualités propres et uniques. Le présent est alors perçu comme la possibilité renouvelée à chaque instant d'atteindre la réalisation de l'humanité, ou du moins de renverser l'ordre des choses institué. Une telle vision du temps, construit par des moments historiques très différents sur le plan qualitatif, empêche bien évidemment toute représentation linéaire, continue du passage du temps : au contraire, il met en évidence ses ruptures, ses crises, ses articulations, au lieu d'une trompeuse apparence d'homogénéité :

Le sens de l'Histoire ne se dévoile pas, pour Benjamin, dans le processus de son évolution, mais dans les ruptures de sa continuité apparente, dans ses failles et ses accidents, là où le soudain surgissement de

²⁰⁴ BENJAMIN, Walter, thèse numéro 18A des *Tesis de filosofía de la historia*, dans *Discursos interrumpidos I*, prologue, traduction et notes de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1973: « El historicismo se contenta con establecer un nexo causal de diversos momentos históricos. Pero ningún hecho es ya histórico por ser causa. Llegará a serlo póstumamente a través de datos que muy bien pueden estar separados de él por milenios. El historiador que parta de ello, dejará de desgranar la sucesión de datos como un rosario entre sus dedos. » Nous traduisons toutes les citations de cet ouvrage.

²⁰⁵ HELLER, Agnès, *Una filosofía de la historia en fragmentos*, Barcelona, Gedisa, mars 1999, p.62: « Para Walter Benjamin, el pasado [...] se asemeja [...] a un inmenso montón de ruinas y fragmentos, inconexos. » Nous traduisons toutes les citations de cet ouvrage.

²⁰⁶ MOSES, Stéphane, *L'ange de l'histoire. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Paris, Seuil, 1992, p.131.

l'imprévisible vient en interrompre le cours et révèle ainsi, en un éclair, un fragment de vérité originelle.²⁰⁷

Seul l'éclatement de la continuité historique peut faire surgir la vérité historique et rendre sa place à la classe opprimée. Profondément convaincu par le marxisme, Benjamin s'en écarte cependant à l'heure de définir le rôle de l'historien dans la lutte des classes. Pour lui, l'historien ne doit pas la favoriser, mais rendre compte de la lutte permanente entre le « clan des vainqueurs » — c'est-à-dire ceux qui furent un jour victorieux et gardèrent le pouvoir entre leurs mains — et le « clan des vaincus » — c'est-à-dire ceux que le premier clan opprime. L'historien est responsable de l'époque qu'il choisit de reconstruire, car il la sauve de l'oubli ou de la manipulation des puissants en lui donnant un sens nouveau ; il doit s'opposer à la tradition qui a toujours sympathisé avec le clan des vainqueurs — ce qui ne signifie encore une fois en aucun cas qu'il doive s'y impliquer ; l'historien doit simplement rendre compte de la lutte sans favoriser l'un ou l'autre clan. L'« histoire des vainqueurs » a pour caractéristique d'être linéaire et de se transmettre de génération en génération ; l'historien matérialiste doit donc faire en sorte que « l'histoire des vaincus » ne tombe pas dans l'oubli, et dédier l'Histoire à la mémoire des « sans nom », des personnages secondaires qui ont contribué à sa construction, en « pass[ant] l'histoire à rebrousse-poil »²⁰⁸. A la « grande Histoire », il doit adjoindre les « petits » événements que cette première a omis de mentionner : à la macro-histoire et au culte du succès s'oppose une Histoire écrite « depuis les bas-fonds ». C'est pour cela que Benjamin accordait de l'importance aux personnages « secondaires » de l'Histoire, comme on le voit clairement dans son œuvre *Personajes alemanes* :

[Benjamin voulait] parler de personnages obscurs de l'Histoire allemande, de figures qui illustreraient le passé de son pays sans assumer un protagonisme reconnu. (D'où la triple devise du livre : « D'un honneur sans renommée — D'une grandeur sans fulgurance — D'une dignité sans récompense »).²⁰⁹

Nous trouvons dans ce livre des images en ton mineur des grands hommes, des visions obliques des gens célèbres, des détails sur les gens importants. [...] c'est une façon de regarder l'histoire en s'attachant aux seconds rôles, aux façons de dire plutôt qu'à ce qui est dit, sans se concentrer sur ce qu'il y avait de génial chez les grands génies, sans faire référence aux grands combats centraux des idées, aux philosophies : c'est une immersion dans l'atmosphère mentale et culturelle [...].²¹⁰

²⁰⁷ *Ibid.*, p.116.

²⁰⁸ BENJAMIN, Walter, *Discursos interrumpidos I, op.cit.* : « pas[ando]le la historia el cepillo a contrapelo ».

²⁰⁹ BENJAMIN, Walter, *Personajes alemanes*, introduction de José María Valverde, Barcelona, Paidós, 1995, p.13 : « [Benjamin quiso] hablar de personajes oscuros de la historia alemana, de figuras que ilustraran el pasado de su país sin asumir reconocidos protagonismos. (De ahí el triple lema del libro: “De honor sin fama — De grandeza sin fulgor — De dignidad sin recompensa”.) » Nous traduisons toutes les citations de cet ouvrage.

²¹⁰ *Ibid.*, p.15-18 : « Encontramos en este libro imágenes en tono menor de los grandes hombres, visiones oblicuas de los famosos, detalles de los importantes. [...] es una manera de mirar la historia atendiendo a los segundos términos, a las maneras de hablar más que a lo hablado, sin concentrarse en lo que tenían de genial los grandes genios, sin aludir a los grandes combates centrales de ideas, a las filosofías: es una sumersión en la atmósfera mental y cultural [...]. »

On détourne le regard des grands de ce monde, pour s'intéresser au petit, au quotidien, au trivial : on intègre la sexualité, la quotidienneté, le langage familier... Aux mythologies grandiloquentes — qui ne retiennent que le côté héroïque, remarquable —, on préfère ce qui est caché et a été oublié. Si auparavant, la narration de la vie héroïque des grands hommes nous faisait lever les yeux vers eux, maintenant il faut regarder vers le bas, et se pencher vers les zones d'ombre de l'Histoire et les classes inférieures de la société.

L'application d'un tel paradigme amène également des conséquences esthétiques, car si « L'histoire des opprimés [...] est une histoire discontinue, [alors que] la continuité est celle des oppresseurs »²¹¹, l'historien matérialiste a le devoir de détruire la continuité du temps. Or, l'articulation du synchronique et du diachronique suppose une écriture différente, avec des zones de temps autonomes introduites dans une diachronie non régie par le principe de causalité. Concrètement, ce paradigme suppose une certaine hétérogénéité du récit, puisque l'Histoire est forgée à partir de la mise en relation d'unités de temps discontinues. Ce modèle esthétique « permet avant tout d'introduire dans la diachronie des parallélismes, des coupures, des arrêts, bref, de la synchronie. »²¹² Ces procédés sont représentatifs de l'écriture de Walter Benjamin :

[...] son œuvre inachevée, *Paris, capitale du 19^e siècle* [...] fut peut-être la plus caractéristique de ses productions, et celle aussi qui présente le plus de collages, de mosaïques, à mon sens le plus typique de Benjamin, qui eut une véritable vocation de chiffonnier baudelairien, recueillant les matières éparses et usées pour construire certaines de ses œuvres — ou pas tout à fait les siennes. Il exalta l'allégorie face au symbole, avec ce que celle-là possède de petit morceau de hiéroglyphe face à l'unité intégrale de celui-ci ; il préféra le buste à la statue entière, la juxtaposition à la rondeur, l'interrompu à l'achevé — d'où le style étrange de ses essais, qui ne sont pas développés avec une logique linéaire, mais dans lesquels, comme le remarqua Susan Sontag, « chaque phrase est écrite comme s'il s'agissait de la première ou de la dernière. »²¹³

Cette représentation du temps, avec ce qu'elle implique de conséquences esthétiques, se trouve largement appliquée dans l'œuvre de Martínez. De même, Martínez adhère à la subjectivité de l'historien, que Walter Benjamin défendait également, une subjectivité qui selon ce dernier permet de rendre intelligible ce chaos d'événements qu'est l'Histoire. En effet, la question de la façon dont on doit relater l'Histoire implique, « dans sa formulation

²¹¹ MOSES, Stéphane, *L'ange de l'histoire. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, op.cit., p.157, citation extraite de BENJAMIN, Walter, *Gesammelte Schriften*, I, 3.

²¹² *Ibid.* p. 126-127.

²¹³ BENJAMIN, Walter. *Personajes alemanes*, op.cit.: « [...] su inacabada obra magna, [...] París, capital del siglo XIX [...] quizá, fue la más característica de sus producciones, también por lo que tenía de collage, de mosaico, a mi juicio lo más típico de Benjamin, quien tuvo verdadera vocación de traperero baudelairiano, recogedor de materias dispersas y usadas para formar algunas obras suyas —o no del todo suyas—. Él exaltó la alegoría frente al símbolo, con lo que tiene aquélla de pegadizo jeroglífico frente a la unidad integral de éste; él prefirió el torso a la estatua entera, la yuxtaposición a la redondez, lo interrumpido a lo acabado —de ahí el extraño estilo de sus ensayos, que no se desarrollan con una lógica lineal, sino que en ellos, como señaló Susan Sontag, “cada frase está escrita como si fuese la primera o la última.” »

même, que l'histoire ne se constitue qu'à travers l'acte même de la raconter »²¹⁴. Les faits doivent être d'une part organisés, et d'autre part narrés pour acquérir un sens. En ceci, Benjamin s'oppose à l'historisme qui rejetait en effet toute interprétation ou toute marque de la subjectivité de l'historien. Or, chaque historien écrit depuis son présent, donc dans une conjoncture qui modèle sa vision de l'Histoire, ce qui d'après Benjamin rend impossible (et trompeuse) une reconstruction objective de l'Histoire. La théorie de Benjamin laissait une bien plus grande liberté à l'historien :

[...] il s'agit dorénavant d'écrire l'histoire *à l'envers*, à partir du présent de l'historien, compris comme le lieu même de la vérité. [...] La révolution opérée par Benjamin consiste en ceci : transposer l'expérience du temps vécu de la sphère personnelle à la sphère historique, [...] substituer à l'idée d'un temps objectif et linéaire l'expérience subjective d'un temps qualitatif dont chaque instant est vécu dans sa singularité incomparable.²¹⁵

Ainsi, l'historien doit ordonner les événements de l'Histoire en les intégrant dans un processus narratif qui naît de son imagination, en prenant soin de mettre en avant la fragmentation du temps — au moyen de parallélismes, de coupes, d'anaphores, de cataphores... —, puisque la linéarité du temps a toujours été celle des vainqueurs, des oppresseurs.

Cette conception de l'Histoire a une autre conséquence implicite : l'historien doit aussi utiliser son imagination, qui relie l'écriture de l'Histoire à la création littéraire. Bien entendu, il n'est en aucun cas question d'inventer l'Histoire de toutes pièces, le rôle de l'imagination est bien plus complexe dans l'écriture de l'Histoire :

[...] en tant que constructions mentales, l'Histoire et la littérature partagent des organes vitaux, ce qui rend inutile toute tentative de les séparer : [...] dans l'élément narratif, mais aussi dans l'enchaînement des faits à travers l'imagination.²¹⁶

On reconnaît là les caractéristiques de l'œuvre de Martínez que nous avons déjà mises en avant plus haut. Ainsi, malgré l'évidente distinction très claire entre les intentions d'un historien et d'un romancier, les idées de Benjamin ont mêlé les procédés de l'Histoire et de la littérature, les frontières entre ces deux domaines se sont faites plus souples. Aussi, de même que le récit d'un historien doit tendre vers la vraisemblance, un récit fictionnel peuplé de personnages historiques va tenter de donner le plus de vraisemblance à son récit, en utilisant précisément cette manière de rendre compte de l'Histoire. Martínez fait partie de ces auteurs ayant adapté les idées de Benjamin à la littérature, notamment dans les œuvres du « cycle

²¹⁴ MOSES, Stéphane, *L'ange de l'histoire. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, op.cit, p.95.

²¹⁵ *Ibid.*, p.148-150.

²¹⁶ JAIMES, Héctor, *La reescritura de la historia en el ensayo hispanoamericano*, Madrid, Fundamentos, 2001, p.23: « [...] en tanto construcciones mentales, la historia y la literatura comparten órganos vitales, por lo que es inútil tratar de separarlos [...]: en el elemento narrativo, pero también en la ilación de los hechos a través de la imaginación. » Nous traduisons toutes les citations de cet ouvrage.

péroniste », comme nous le verrons de façon détaillée. Mais un autre historien, états-unien celui-ci, a aussi guidé Martínez dans ses réflexions sur l'Histoire : il s'agit de Hayden White, auquel Martínez fait également régulièrement référence dans ses interviews.

1.2.1.2. Hayden White

Tout comme Benjamin, White a nourri tout au long de sa carrière une profonde réflexion sur l'Histoire et la façon de la rapporter. Nous trouverons donc dans ses œuvres un certain nombre de pensées similaires à celles que nous venons d'exposer.

White a ainsi prêté une attention toute particulière aux implications de la narration dans l'écriture de l'Histoire :

L'historiographie est un terrain particulièrement intéressant lorsqu'il s'agit de considérer la nature de la narration et de la narrativité car c'est alors que notre désir d'imaginaire, de possible, entre en conflit avec les impératifs du réel, du factuel. Si l'on envisage la narration et la narrativité comme les instruments grâce auxquels les revendications contradictoires de l'imaginaire et du réel sont mesurées, arbitrées ou résolues dans le discours, nous commençons à saisir à la fois l'attrait du récit et les raisons de le refuser.²¹⁷

Cet attrait — dangereux comme le souligne White —, réside entre autres en l'accessibilité accrue aux éléments de sens que permet le récit :

L'un des essayistes nord-américains les plus pointus, Hayden White, a établi que la seule chose que comprend vraiment l'homme, la seule chose qu'il conserve véritablement en mémoire, ce sont les récits. White le dit de façon très éloquente : « Nous pouvons ne pas comprendre complètement les systèmes de pensée d'une autre culture, mais nous avons beaucoup moins de difficultés à comprendre un récit provenant d'une autre culture, aussi exotique nous semble-t-elle ». Un récit, d'après White, peut toujours être traduit « sans perte majeure », à la différence de ce qui se passe avec un poème lyrique ou un texte philosophique.²¹⁸

De ces réflexions, White déduit que le récit est nécessaire à toute compréhension, y compris en Histoire — ce qui rejoint l'idée de la nécessité d'un narrateur faisant preuve d'une certaine subjectivité, d'une réflexion permettant l'organisation des faits ainsi que leur appréhension par le lecteur. Bien entendu, d'autres avant lui n'étaient pas du même avis, et en

²¹⁷ WHITE, Hayden, *The content of the Form: Narrative discourse and Historical Representation*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1990, p.4 : « Historiography is an especially good ground on which to consider the nature of narration and narrativity because it is here that our desire for the imaginary, the possible, must contest with the imperatives of the real, the actual. If we view narration and narrativity as the instruments with which the conflicting claims of the imaginary and the real are mediated, arbitrated, or resolved in a discourse, we begin to comprehend both the appeal of the narrative and the grounds for refusing it. » (Nous traduisons toutes les citations de cette œuvre). Notons que cette œuvre fait partie de la bibliothèque personnelle de Martínez.

²¹⁸ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, « Periodismo y narración : desafíos para el siglo XXI », *op.cit.* : « Uno de los más agudos ensayistas norteamericanos, Hayden White, ha establecido que lo único que el hombre realmente entiende, lo único que de veras conserva en su memoria, son los relatos. White lo dice de modo muy elocuente: "Podemos no comprender plenamente los sistemas de pensamiento de otra cultura, pero tenemos mucha menos dificultad para entender un relato que procede de otra cultura, por exótica que nos parezca". Un relato, según White, siempre se puede traducir "sin menoscabo esencial", a diferencia de lo que pasa con un poema lírico o con un texto filosófico. » La citation de H. White est extraite de l'article « The Value of Narrativity in the Representation of Reality », dans *The content of the Form, op.cit.*

se penchant sur l'histoire des récits historiques, il constate dans « The Value of Narrativity in the Representation of Reality »²¹⁹ que les écrits historiques sont de deux types :

D'après Genette, Benveniste a montré que «certaines formes grammaticales comme le pronom “je” (et sa référence implicite “toi”), les “indicateurs” pronominaux (certains pronoms démonstratifs), les indicateurs adverbiaux (comme “ici”, “maintenant”, “hier”, “aujourd’hui”, “demain”, etc.) et, au moins en français, certains temps verbaux comme le présent, le passé composé et le futur, sont réservés au discours, tandis que le récit au sens strict du terme se distingue par l’usage exclusif de la troisième personne et de temps tels que le prétérit et le plus-que-parfait.»²²⁰

Dans le récit, nous pouvons donc dire, comme Benveniste, que « il n’y a vraiment plus de « narrateur ». Les événements sont rapportés chronologiquement au fur et à mesure qu’ils apparaissent sur l’horizon de l’histoire. Personne ne parle. Les événements semblent se raconter eux-mêmes ».²²¹

Le *narrative discourse* implique donc que les faits « parlent d’eux-mêmes », idée inconcevable pour White :

[...] les événements réels ne devraient pas parler, ne devraient pas se raconter eux-mêmes. Les événements réels devraient simplement être ; ils peuvent très bien servir comme référents d’un discours, on peut en parler, mais ils ne devraient pas se poser comme sujets d’un récit.²²²

Les événements, considérés avec l’objectivité la plus absolue — si tant est que cela soit possible —, n’expriment rien par eux-mêmes : ils doivent être interprétés, réordonnés, intégrés dans un processus narratif sans lequel ils ne peuvent prendre tout leur sens. Les faits historiques nécessitent donc qu’un narrateur les mette en forme, sa subjectivité étant nécessaire à la construction du sens :

[...] de l’avis général, il ne suffit pas qu’un compte-rendu historique traite d’événements réels, plutôt que simplement imaginaires ; et il ne suffit pas que le compte-rendu présente les événements dans l’ordre du discours suivant l’ordre chronologique dans lequel ils ont eu lieu. Les événements doivent non seulement être inscrits dans le cadre chronologique de leur occurrence originelle, mais également narrés, c’est-à-dire, se révéler comme possédant une structure, un ordre qui fait sens, qu’ils ne possèdent pas en tant que simple séquence.²²³

Sans narration, et donc sans narrateur, il n’est pas d’Histoire possible:

²¹⁹ WHITE, Hayden, *The content of the Form, op.cit.*, p.1.

²²⁰ *Ibid.*, p.2 : « According to Genette, Benveniste showed that “certain grammatical forms like the pronoun “I” (and its implicit reference “thou”), the pronominal “indicators” (certain demonstrative pronouns), the adverbial indicators (like “here”, “now”, “yesterday”, “today”, “tomorrow”, etc.) and, at least in French, certain verb tenses like the present, the present perfect, and the future, find themselves limited to discourse, while narrative in the strictest sense is distinguished by the exclusive use of the third person and of such forms as the preterite and the pluperfect. »

²²¹ *Ibid.* p.3 : « In the narrative discourse, then we can say, with Benveniste, that “truly there is no longer a “narrator”. The events are chronologically recorded as they appear on the horizon of the story. No one speaks. The events seem to tell themselves.” »

²²² *Ibid.* « [...] real events should not speak, should not tell themselves. Real events should simply be; they can perfectly well serve as the referents of a discourse, can be spoken about, but they should not pose as the subjects of a narrative. »

²²³ *Ibid.*, p.5 : « [...] by common consent, it is not enough that [an historical account] deal in real, rather than merely imaginary, events; and it is not enough that the account represents events in its order of discourse according to the chronological sequence in which they originally occurred. The events must be not only registered within the chronological framework of their original occurrence but narrated as well, that is to say, revealed as possessing a structure, an order of meaning, that they do not possess as mere sequence. »

Où il n'y a pas de récit, a dit Croce, il n'y a pas d'Histoire. Et Peter Gay [...] le dit de manière tout aussi tranchée: « La narration historique sans analyse est futile, l'analyse historique sans narration est incomplète. »²²⁴

Les convictions de Benjamin et de White que nous venons d'évoquer se trouvent largement appliquées dans les œuvres de Martínez ; en effet, que ce soit dans son œuvre journalistique ou fictionnelle, l'auteur a toujours reconnu l'influence de Walter Benjamin et de Hayden White sur sa pensée. Ce socle solide et cohérent de préceptes guide la construction de l'Histoire et du temps dans les œuvres de Martínez, comme nous serons bientôt amenés à le constater. Mais auparavant, nous devons nous pencher sur un autre type d'influences, celles exercées par des confrères journalistes de Martínez, et dont l'héritage a joué un rôle certain dans ses créations littéraires.

1.2.2. Le Nouveau Journalisme

1.2.2.1. La chronique, un genre « latino-américain par excellence »

Au moment où Martínez se lance dans le journalisme, surgit ce que l'on appellera le Nouveau Journalisme, et qui est en général immédiatement associé à des auteurs états-uniens comme Truman Capote et son célèbre *De sang-froid*²²⁵, œuvre censée être le premier exemple de ce genre nouveau, suivie de *Le chant du bourreau*²²⁶ et *Le combat du siècle*²²⁷ de Norman Mailer, ou encore de *L'étoffe des héros*²²⁸ et *Acid test*²²⁹ de Tom Wolfe. Il s'agit donc d'un genre qui serait né dans les années 1960 et 1970, et dont on devrait le nom à Tom Wolfe lui-même. Le Nouveau Journalisme a la particularité d'associer la minutie d'une enquête sur des faits réels à des techniques narratives propres de la fiction ; ainsi, *De sang-froid* relate le meurtre de quatre membres d'une famille du Kansas en 1959, tout comme *Le chant du bourreau* retrace les circonstances du double meurtre perpétré par Gary Gilmore en 1976. Ce type de récit privilégie la narration à la première personne, ce qui a pour conséquence d'impliquer directement le journaliste.

Ces quelques définitions ne sont bien sûr pas sans rappeler les caractéristiques des chroniques de Tomás Eloy Martínez que nous avons étudiées plus haut, et qui doivent en effet être replacées dans le contexte littéraire de l'époque des années 1960 et 1970. Ces journalistes

²²⁴ *Ibid.*, p.5 : « Where there is no narrative, Croce said, there is no history. And Peter Gay [...] puts it just as starkly: "Historical narration without analysis is trivial, historical analysis without narration is incomplete." »

²²⁵ CAPOTE, Truman, *De sang-froid* (1965), Paris, Gallimard, 1966.

²²⁶ MAILER, Norman, *Le chant du bourreau* (1979), Paris, Laffont, 1980.

²²⁷ MAILER, Norman, *Le combat du siècle* (1975), Paris, Seuil, 2002.

²²⁸ WOLFE, Tom, *L'étoffe des héros* (1979), Paris, Gallimard, 1982.

²²⁹ WOLFE, Tom, *Acid test* (1968), Paris, Seuil, 1996.

et leurs œuvres que nous venons de citer ont bien entendu attiré l'attention de Martínez ; nous avons ainsi pu relever dans *Conversaciones con autores norteamericanos*²³⁰, ouvrage faisant partie de la bibliothèque de Martínez, une entrevue avec Capote largement annotée par Martínez. Il surligne ainsi les passages suivants :

Je dis que la fiction comme art n'est pas plus importante que l'écriture factuelle, journalistique, hautement développée. [...] Personne ne semble comprendre ce très simple énoncé : que l'écriture factuelle avec toutes les techniques de la fiction — ce qu'un journaliste ne penserait jamais à utiliser — est un art aussi élevé que la fiction moderne, et capable de la dépasser.²³¹

Cette opinion de Capote est tout à fait en accord avec les préoccupations de Martínez, comme nous l'avons déjà constaté. Toutefois, s'il éprouve un intérêt certain pour ces auteurs états-uniens, Martínez revendique l'existence de formes antérieures de nouveau journalisme, et qui plus est d'origine latino-américaine :

[...] ce que j'entends par Nouveau Journalisme est un genre très latino-américain. En réalité, il est né avec José Martí, avec les chroniques écrites par José Martí entre 1888 et 1895...²³²

[...] Le Nouveau Journalisme prête attention aux détails insignifiants, mineurs, des détails qui sont l'essence même du roman et que néglige le journalisme conventionnel. Comme lorsque j'ai fondé un journal à Caracas, qui s'appelait *El Diario de Caracas*, je publiais les photos dont mes photographes disaient : vous publiez les photos que les rédacteurs en chef jettent en général à la poubelle. C'étaient là les photos que je publiais en première page, car c'étaient les photos qui me semblaient les plus révélatrices d'un instant. Enfin, c'est là l'attention au détail, aux petites choses de la vie quotidienne, l'attention à la façon dont mangent les personnages, à la façon dont parlent les personnages, à la façon dont ils bougent, à la nature de leurs peurs. Ce qui compte dans le Nouveau Journalisme, c'est l'attention au personnage, l'individualisation de l'information.

Et cela a commencé de façon très claire avec Martí et ses chroniques nord-américaines. Martí narre, dans une chronique qui vaut la peine d'être lue, le tremblement de terre de Charleston, dans un langage qui reproduit le son du tremblement de terre, avec des « r » de tous les côtés... un tremblement de terre qu'il n'a jamais vu et qu'il reconstruit à travers les notes des journaux et qu'il narre de façon littéraire. Martí, Darío et Gutiérrez Nájera sont les grands fondateurs de la chronique latino-américaine et de la chronique en général. D'une certaine façon, ils corrigent, améliorent et perfectionnent quelque chose qu'avait commencé Charles Dana dans *The Sun*, un journal de New-York en 1870-1880 et Pulitzer de la même époque. Ils travaillent à partir de ce modèle...²³³

²³⁰ RUAS, Charles, *Conversaciones con autores norteamericanos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986.

²³¹ *Ibid.*, p.61-62 : « Estoy diciendo que la ficción como arte no es más importante que la escritura fáctica, periodística, altamente desarrollada. [...] Nadie parece comprender este muy simple enunciado: que la escritura fáctica con todas las técnicas de la ficción —algo que el periodista jamás pensaría en utilizar— es un arte tan elevado como la ficción moderna, y capaz de superarla. » Nous traduisons.

²³² ZAMBRANO Guillermo, « Diálogo con Tomás Eloy Martínez » [en ligne], 27 novembre 2002: « [...] lo que entiendo por Nuevo Periodismo, es un género muy latinoamericano. Nació en rigor con José Martí, con las crónicas americanas que escribió José Martí entre 1888 y 1895... » Nous traduisons toutes les citations de cet article.

²³³ *Ibid.* : « [...] El Nuevo Periodismo presta atención a detalles nimios, menores, detalles que son como la esencia misma de la novela y que el periodismo convencional descuida. Como cuando yo fundé un diario en Caracas, que se llamaba *El Diario de Caracas*, publicaba las fotos que mis fotógrafos decían: usted publica las fotos que los jefes de redacción tiran normalmente a la basura. Esas eran las fotos que publicaba en primera página, porque eran las fotos que me parecían más reveladoras de un instante. Bueno, aquí es la atención al detalle, a la minucia de la vida cotidiana, la atención a cómo comen los personajes, a cómo hablan los personajes, cómo se mueven, cuáles son sus temores. La atención al personaje, la individualización de la información es la que cuenta en el Nuevo Periodismo.

Y eso comienza de un modo muy claro con Martí y sus crónicas norteamericanas. Martí narra, en una crónica que vale mucho la pena leer, el terremoto de Charleston, con un lenguaje que remeda el sonido del terremoto,

Cette origine latino-américaine du Nouveau Journalisme est une thèse également défendue par Susana Rotker (qui a été la compagne de Martínez) dans *La invención de la crónica*²³⁴, essai dont Martínez a écrit le prologue. En effet, Charles Anderson Dana, éditeur de *The Sun* de 1868 à 1897, avait commencé à rénover l'écriture journalistique, sous l'influence d'auteurs comme Mark Twain ou Walt Whitman. A la même époque, en Amérique latine cette fois-ci, devenaient célèbres pour leurs chroniques Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895), précurseur du modernisme au Mexique, Rubén Darío (1867-1916) (qui rapportait dans ses chroniques ses impressions de voyage, comme dans *España contemporánea* en 1901), et José Martí (1853-1895) (dont les chroniques étaient publiées dans *La Nación* de Buenos Aires ou *La Opinión Nacional* de Caracas). Tous trois ménageaient une place de choix aux détails du quotidien dans leurs articles. Leurs chroniques ne se contentaient déjà plus de la structure classique répondant tout d'abord aux six questions basiques (quoi, qui, quand, où, pourquoi, comment) ; l'ordre chronologique n'était pas respecté, et le journaliste y laissait percer sa subjectivité. Force est donc de constater la préexistence d'une *non-fiction* latino-américaine bien avant que ne prenne son essor la *non-fiction* états-unienne.

La chronique plonge donc ses racines dans le journalisme latino-américain du XIX^e siècle. Elle continuera à se développer au XX^e siècle, et l'on peut notamment évoquer les *Aguafuertes*²³⁵ de Roberto Arlt, publiées entre 1928 et 1933 dans *El Mundo*, et dans lesquelles il montre des fragments de réalité, des instantanés de vie saisis comme sur une photographie. On peut également remarquer l'influence de *Primera Plana* (dont Martínez a été rédacteur en chef) dans l'impulsion de ces chroniques mêlant clairement discours fictionnel et journalistique :

Il est courant de remarquer que l'un des traits les plus notables de cette modernisation du journalisme argentin est la transformation du langage des médias qui établit une relation différente avec la littérature. Les travaux qui analysent ces changements mettent en avant l'influence décisive de l'hebdomadaire *Primera Plana* : la revue fondée par Jacobo Timerman n'écarta aucune des ressources littéraires, enrichissant jusqu'à l'excès le lexique des chroniques et commentaires et introduisant dans chaque note quelque traitement fictionnel. Cela ne devait pas paraître surprenant, puisque déjà *Crítica* avait montré, bien des années auparavant, les fruits que pouvait porter le recours à des écrivains pour la chronique policière, la section des sports ou l'article de mœurs.²³⁶

con erres por todos lados... un terremoto que no ha visto nunca y que reconstruye a través de las notas de los diarios y que narra literariamente. Martí, Darío y Gutiérrez Nájera, son los grandes fundadores de la crónica latinoamericana y de la crónica en general. De algún modo corrigen, mejoran y perfeccionan algo que había empezado Charles Dana, en *The Sun*, un periódico de Nueva York en 1870-1880 y Pulitzer por la misma época. Ellos trabajan a partir de ese modelo... »

²³⁴ ROTKER, Susana, *La invención de la crónica*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

²³⁵ *Aguafuertes porteñas (1928-1933)* en 1933, *Aguafuertes españolas* (1936).

²³⁶ JOZAMI, Eduardo, *Rodolfo Walsh. La palabra y la acción*, Buenos Aires, Norma, 2006, p.179 : « Es corriente señalar que uno de los rasgos más notables de esa modernización del periodismo argentino es la transformación del lenguaje de los medios que establece una relación distinta con la literatura. Los trabajos que analizan estos cambios destacan la influencia decisiva del semanario *Primera Plana*: la revista fundada por

D'autres auteurs latino-américains contemporains prouvent encore pour Martínez que Tom Wolfe n'a rien inventé :

Tom Wolfe arrive après *El relato de un naufrago*. Si l'on réfléchit seulement à ce détail, que Tom Wolfe succède à *El relato de un naufrago* de García Márquez. Et nous pourrions remonter plus loin... au grand récit de l'états-unien John Hersey sur Hiroshima. C'est un livre extraordinaire, ce type arrive vingt jours après l'explosion de la bombe sur Hiroshima et il reconstruit l'explosion... c'est une chose extraordinaire, un romancier qui échoue comme romancier avec un roman qui se nomme *A bell for Adano* (*Une cloche pour Adano*), sur la guerre en Italie, et qui devient une figure immortelle avec une grande chronique... probablement la meilleure chronique qui ait jamais été écrite. [...]

Salvador Novo et ses grandes chroniques sociales au Mexique, César Vallejo et ses extraordinaires chroniques de l'Union Soviétique... tout fait partie d'un courant circulatoire du journalisme narratif qui est très antérieur à Tom Wolfe. Ce que fait Wolfe, c'est rendre systématique une connaissance déjà établie. Moi, je crois que la chronique est le genre latino-américain par excellence.²³⁷

Martínez place donc le Nouveau Journalisme dans une tradition bien antérieure à Capote, Mailer ou Wolfe, ce qui ne l'empêche bien sûr pas de prêter une grande attention aux travaux de ces derniers. Martínez se réclame ouvertement de l'héritage des ces précurseurs latino-américains ; il nous reste par ailleurs encore à évoquer un autre de ces précurseurs de l'écriture de *non-fiction*, latino-américain également, et dont le parcours a croisé celui de Martínez : Rodolfo Walsh.

1.2.2.2. Rodolfo Walsh, le journaliste détective engagé

Encore une fois, avant même que Capote ne publie *De sang-froid*, œuvre citée comme étant créatrice d'un nouveau genre, un Argentin utilisait déjà toutes les caractéristiques du Nouveau Journalisme dans ses textes : il s'agit de Rodolfo Walsh, qu'il nous est impossible de ne pas évoquer parmi les influences théoriques de l'œuvre de Martínez. Walsh est l'une des figures majeures du Nouveau Journalisme :

[...] il est [...] habituel que la figure de Rodolfo Walsh soit présentée comme l'expression la plus pleine de cette imbrication entre journalisme et littérature. Les raisons à cela ne manquent pas, car pour l'auteur de *Operación...*, les investigations journalistiques finissent par adopter la forme des textes de

Jacobo Timerman no desechó ninguno de los recursos literarios, enriqueciendo hasta el exceso el léxico de crónicas y comentarios e introduciendo en toda nota algún tratamiento ficcional. Esto no debía considerarse sorprendente, porque ya *Crítica* había mostrado, muchos años antes, los frutos que podía arrojar la convocatoria a escritores para la crónica policial, la sección deportiva o el artículo de costumbre. » Nous traduisons toutes les citations de cet ouvrage.

²³⁷ ZAMBRANO Guillermo, « Diálogo con Tomás Eloy Martínez », *op.cit.* : « Tom Wolfe viene después de *El relato de un naufrago*. Si te pones a pensar sólo en ese detalle, que Tom Wolfe sucede a *El relato de un naufrago* de García Márquez. Y nos podemos ir más atrás... al gran relato del estadounidense John Hersey sobre Hiroshima. Es un libro extraordinario, el tipo llega veinte días más tarde al estallido de la bomba en Hiroshima y reconstruye el estallido... es una cosa extraordinaria, un novelista que fracasa como novelista con una novela que se llama *A Bell for Adano* (*Una campana para Adano*), sobre la guerra en Italia, y que se convierte en una figura inmortal con una gran crónica... la mejor crónica probablemente que se haya escrito jamás. [...]

Salvador Novo y sus grandes crónicas sociales en México, César Vallejo y sus extraordinarias crónicas de la Unión Soviética... todo forma parte de una corriente circulatoria del periodismo narrativo que es muy anterior a lo de Tom Wolfe. Lo que Wolfe hace es sistematizar un conocimiento ya establecido. Yo creo que la crónica es el género latinoamericano por antonomasia. »

fiction, et cette relation entre littérature et journalisme est poussée à son extrême, au point de créer un genre nouveau.²³⁸

De plus, Walsh occupe une place à part dans cette influence de l'écriture de *non-fiction*, car s'il utilise lui aussi des techniques et matériaux considérés comme inappropriés par le journalisme traditionnel, s'ajoute à cette esthétique une dimension absente des œuvres des auteurs états-uniens, à savoir l'engagement du journaliste à travers l'écriture de témoignage. En effet, comme le note Martínez en marge de son exemplaire de *Conversaciones con escritores norteamericanos*, « Une des choses qui puisse expliquer pourquoi Capote se situe au-delà de la morale, c'est qu'il n'exprime pas d'opinion politique, c'est-à-dire qu'il n'implique rien ni personne, à l'exception des philosophes. »²³⁹ Voilà une différence de taille entre la *non-fiction* états-unienne et le nouveau journalisme à l'argentine : pour les premiers, il n'est pas question d'engagement politique ou de dénonciation. Ainsi, pour Walsh, il ne s'agit pas uniquement d'un exercice de style, mais d'un genre à travers lequel il s'attache à réveiller la conscience de ses concitoyens :

Dans le journalisme de Walsh, les ressources littéraires sont au service de la clarté de l'exposition, la trame fictionnelle permet un autre regard sur une réalité qui ne montre pas tous ses plis dans la simple chronique des faits : loin de chercher la complexité comme marque de fabrique — qui est le style de *Primera Plana* —, Walsh écrit pour être compris, pour que ceux qui le lisent puissent agir en conséquence.²⁴⁰

Ses écrits cherchent donc une réaction concrète des lecteurs ; il publie ainsi des investigations journalistiques telles que *Operación Masacre*²⁴¹ (dans laquelle il enquête sur l'exécution arbitraire d'un groupe de civils en juin 1956), *¿Quién mató a Rosendo ?*²⁴² (une enquête sur l'assassinat du dirigeant syndical Rosendo García en 1966), et le *Caso Satanowsky*²⁴³ (une investigation de l'assassinat de l'avocat Marcos Satanowsky en 1957). De fait, Walsh est associé à une écriture particulièrement militante :

Walsh est sans doute le modèle de ce que l'on entendait par écrivain politique dans les années 60 et 70, un modèle que l'on peut définir à partir de quatre coordonnées : le **témoignage**, dont Walsh proposait l'équivalence esthétique avec la fiction ; la **dénonciation**, qui devait aussi être clandestine, comme ce fut

²³⁸ JOZAMI, Eduardo, *Rodolfo Walsh. La palabra y la acción, op.cit.*, p.180 : « [...] es [...] habitual que la figura de Rodolfo Walsh sea presentada como la expresión más plena de esta imbricación entre periodismo y literatura. No faltan razones por eso, porque en el autor de *Operación...* las investigaciones periodísticas terminan adoptando la forma de los textos de ficción y esta relación entre literatura y periodismo se extrema hasta el punto de crear un nuevo género. »

²³⁹ « Una de las cosas que justifique por qué Capote se sitúa más allá de la moral es que no opina de política, es decir, no compromete a nadie ni a nada, excepto a los filósofos ». Nous traduisons.

²⁴⁰ JOZAMI, Eduardo, *Rodolfo Walsh. La palabra y la acción, op.cit.*, p.181 : « En el periodismo de Walsh, los recursos literarios están al servicio de la claridad de la exposición, la trama ficcional permite otra mirada sobre una realidad que no muestra todos sus pliegues en la mera crónica de los hechos: lejos de buscar la complejidad como un sello de marca —al estilo *Primera Plana*— Walsh escribe para ser comprendido, para que quienes lo lean puedan actuar en consecuencia. »

²⁴¹ WALSH, Rodolfo, *Operación Masacre* (1958), *op.cit.*

²⁴² WALSH, Rodolfo, *¿Quién mató a Rosendo?* (1969), Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2000.

²⁴³ WALSH, Rodolfo, *Caso Satanowsky* (1973), Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1986.

le cas de *Operación masacre* et de la *Carta abierta de un escritor a la Junta militar* ; l'**engagement**, que Walsh assume aussi bien dans son œuvre que dans sa vie, lorsqu'il reporte un roman pour diriger un journal de la CGT ; et le **militantisme**, que Walsh assume pleinement avec son intégration aux Montoneros et son obstination à abandonner le modèle de l'intellectuel critique pour assumer celui de l'intellectuel organique, subordonné à la ligne du parti.²⁴⁴

Ces traits caractéristiques de Walsh peuvent se retrouver en Martínez, à l'exception peut-être du militantisme, car à la différence de son confrère, il ne s'impliquera pas dans un parti politique en particulier ; n'oublions cependant pas que ses prises de position politiques dans la défense de la liberté d'expression et de la démocratie en général le poussèrent tout de même à devoir s'exiler. A la demande de Jacobo Timerman, alors directeur de *La Opinión*, il reviendra même clandestinement en Argentine en août 1975 pendant quelques jours, le temps d'écrire au péril de sa vie l'article « El miedo de los argentinos »²⁴⁵, une chronique peignant la terreur qu'avait imposée José López Rega à l'Argentine. En ce qui concerne la forme de leurs écrits, la similitude est également frappante, car nous retrouvons la figure du journaliste-déTECTIVE. Tout comme Martínez ira chercher la vérité par lui-même grâce à ses investigations après le massacre de Trelew, Walsh avait enquêté sur un autre massacre, enquête qui donnera lieu à la publication de *Operación Masacre*²⁴⁶ :

Avec les fusillades de juin se révèle en Walsh une étoffe d'enquêteur qui ne s'était pas manifestée dans ses premiers travaux journalistiques. Auparavant, c'était un écrivain qui publiait dans des revues ; dans l'enquête d'*Operación Masacre* apparaîtra pour la première fois le journaliste qui poursuit une information, qui ne travaille plus seulement sur des textes ou des archives, mais qui interviewe aussi les gens, réunit des indices, reconstruit les faits.²⁴⁷

C'est cette quête de la vérité qui, en premier lieu, unit les travaux de Walsh et ceux de Martínez. On reconnaîtra également à travers les engagements et règles de conduite de Walsh les préceptes suivis et énoncés par Martínez :

Dans des pays comme les nôtres, le journalisme d'investigation suppose — lorsque l'on aborde les sujets interdits — d'être prêt à courir des risques. Walsh ne cessera de les assumer chaque fois que cela a

²⁴⁴ GAMERRO, Carlos, « ¿Rodolfo Walsh o Manuel Puig ? », dans GONZÁLEZ, Cecilia, SCAVINO, Dardo et VENTURA, Antoine (eds.), *Les armes et les lettres. La violence politique dans la culture du Río de la Plata des années 1960 à nos jours*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, Collection de la Maison des Pays Ibériques, Série Etudes ibériques & ibéro-américaines, septembre 2010, p.19 : « Walsh es sin duda el modelo de lo que en los años 60 y 70 se entendía como escritor político, modelo que puede definirse a partir de cuatro coordenadas: el **testimonio**, cuya equivalencia estética con la ficción Walsh proponía; la **denuncia**, que debía ser también clandestina, como lo fue en el caso de *Operación masacre* y la *Carta abierta de un escritor a la Junta militar*; el **compromiso**, que Walsh asume tanto en su obra como en su vida, cuando posterga su novela para dirigir un periódico de la CGT; y la **militancia**, que Walsh asume plenamente con su ingreso a Montoneros y su encono por abandonar el modelo del intelectual crítico y asumir la del intelectual orgánico, subordinado a la línea del partido. » Nous traduisons toutes les citations de cet ouvrage.

²⁴⁵ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, « El miedo de los argentinos », *Las vidas del General*, op.cit., p.191.

²⁴⁶ WALSH, Rodolfo, *Operación Masacre*, op.cit.

²⁴⁷ JOZAMI, Eduardo, *Rodolfo Walsh. La palabra y la acción*, op.cit., p.182 : « Con los fusilamientos de junio despierta en Walsh una vena de investigador que no se había manifestado en sus primeros trabajos periodísticos. Antes era un escritor que publicaba en revistas; en la pesquisa de *Operación Masacre* aparecerá por primera vez el periodista que persigue una información, que ya no sólo trabaja sobre textos o archivos sino que entrevista gente, reúne indicios, reconstruye los hechos. »

été nécessaire. La deuxième règle d'or dans le travail d'investigation journalistique est la rigueur. Il ne s'agit pas simplement de révéler n'importe quel fait scandaleux ou de proférer des accusations dont personne ne pourra prouver la véracité : les informations doivent être vérifiées plus d'une fois et toutes les données analysées minutieusement. La presse sensationnaliste se contentera — lorsqu'elle osera traiter de problèmes engagés — de répandre les données qui puissent le plus impressionner les lecteurs : pour Walsh, enquêter, c'est fondamentalement reconstruire la Vérité.

Pour que cela soit possible — troisième règle —, l'enquêteur doit garder son indépendance. [...] Face à un journalisme qui peut être féroce avec les uns car il lèche les mains des autres, Walsh revendiquait une éthique de la vérité qui rejetait toute compromission avec les détenteurs du pouvoir.²⁴⁸

Engagement, rigueur et indépendance les caractérisent donc tous deux ; d'autre part, ils écrivirent également tous deux dans un contexte de censure, et décidèrent d'affronter « l'Histoire officielle » :

Le discours journalistique de Tomás Eloy Martínez fait partie de ce réseau que j'ai appelé « résistances à l'histoire officielle », car c'est de cela dont il s'agit : résister, dénoncer, dire la vérité, en dernier ressort « faire face ». En marge des grands romans du boom, à la fin des années soixante surgissaient en Amérique Latine le témoignage et le mouvement de la théologie de la libération, dont le travail le plus significatif a été de donner le rôle principal à un « je collectif », soit au « subalterne » dans le cas des écritures de témoignage, soit au « pauvre » dans le discours théologique. Le témoignage — répondant à un appel à la solidarité avec les mouvements révolutionnaires — et la théologie de la libération [...] répondent à l'engagement, à l'identification de « l'intellectuel organique » (Gramsci) avec le ou la subalterne [...].

La possibilité de reconstruire la mémoire et de raconter l'histoire (véritable) ou de persister dans l'oubli, signifiait être d'un côté ou de l'autre. La figure paradigmatique de ce type d'engagement dans l'écriture de témoignage en Argentine est Rodolfo Walsh, qui en 1970 déclara le futur souhaité pour la littérature que le témoignage et la dénonciation soient appréciés comme un art [...].

Martínez suit les traces de Walsh, mais sans la conviction d'un genre supérieur à l'autre. La réflexion politique ou la dénonciation journalistique qui fonctionne dans le récit vérité du témoignage se transfigure peu à peu dans les espaces narratifs comme dialectique. Ce déplacement ou cette transfiguration se fait plus évidente dans *Santa Evita* où Martínez dialogue avec Walsh pendant la recherche du cadavre et pousse à une nouvelle lecture de « l'énigme indéchiffrable » du péronisme.²⁴⁹

²⁴⁸ *Ibid.*, p.182-183 : « En países como los nuestros, el periodismo de investigación supone —cuando se abordan los temas prohibidos— la disposición a correr riesgos. Walsh no dejará de asumirlos siempre que sea necesario. La segunda regla de oro en el trabajo de investigación periodística es el rigor. No se trata simplemente de revelar cualquier hecho escandaloso o de difundir acusaciones de cuya veracidad nadie termine por hacerse cargo: las informaciones deben ser chequeadas más de una vez y todos los datos analizados minuciosamente. La prensa sensacionalista se limitará —cuando se atreva a tratar cuestiones comprometidas— a difundir los datos que más puedan impresionar a los lectores: para Walsh investigar es, fundamentalmente, reconstruir la Verdad.

Para que esto sea posible —regla tercera— el investigador tiene que mantener su independencia. [...] Frente a un periodismo que puede ser feroz con unos porque lame las manos de los otros, Walsh reivindicaba una ética de la verdad que rechazaba cualquier compromiso con los dueños del poder. »

²⁴⁹ ZUFFI, María Griselda, *Demasiado Real. Los excesos de la Historia en la escritura de Tomás Eloy Martínez (1973-1995)*, op.cit., p.22-24 : « El discurso periodístico de Tomás Eloy Martínez es parte de esta red que he llamado “resistencia a la historia oficial” porque de eso se trataba: resistir, denunciar, decir la verdad, en última instancia, “dar la cara”. Al margen de las grandes narrativas del boom, surgía a fines de los sesenta en América Latina el testimonio y el movimiento de la teología de la liberación cuyo trabajo más significativo fue dar protagonismo a un “yo colectivo”, ya sea al “subalterno” en el caso del discurso testimonial o al “pobre” en el discurso teológico. El testimonio —respondiendo a un llamado de solidaridad con los movimientos revolucionarios— y la teología de la liberación [...] responden al *compromiso*, a la identificación del “intelectual orgánico” (Gramsci) con el subalterno/a [...].

La posibilidad de reconstruir la memoria y de contar la historia (verdadera) o de seguir en el olvido, significaba estar de un lado o del otro. La figura paradigmática de este tipo de compromiso en la escritura testimonial en Argentina es Rodolfo Walsh, quien en 1970 declara el futuro deseado para la literatura que el testimonio y la denuncia sean apreciados como arte [...].

Martínez sigue las huellas de Walsh pero sin la convicción de un género superior al otro. La reflexión política o la denuncia periodística que funciona en el relato verdad del testimonio se va transfigurando en los espacios

En effet, au-delà de ces similitudes en rapport avec la forme et la portée de leurs écrits, aussi bien Martínez que Walsh se lancèrent à la recherche du corps d'Evita, et tous deux firent de cette quête une œuvre littéraire : le roman *Santa Evita* pour l'un, la nouvelle « Esa mujer » pour l'autre. Ils ne furent pas les seuls à faire d'Evita et de sa mort un thème littéraire²⁵⁰ : Borges écrit « El simulacro »²⁵¹ (1960), qu'il voulait une parodie de ce deuil populaire, Juan Carlos Onetti écrit en 1953 la nouvelle « Ella »²⁵², qui ne sera publiée qu'en 1993, et Copi créa la pièce de théâtre *Eva Perón*²⁵³ — ces trois textes sont évoqués dans *Santa Evita*²⁵⁴. Juan José Sebreli écrivit *Eva Perón, aventurera o militante*²⁵⁵ (1966), David Viñas publia la nouvelle « La señora muerta »²⁵⁶ (1963), et Néstor Perlongher dédia à Evita deux poèmes : « El cadáver »²⁵⁷ (1980) et « El cadáver de la Nación »²⁵⁸ (1989), mais aussi le recueil de trois nouvelles « Evita vive »²⁵⁹, dont les textes ont été créés en 1975 mais publiés pour la première fois en espagnol en 1987 (les textes de Perlongher sont aussi évoqués dans *Santa Evita*²⁶⁰). On peut bien sûr citer également, dans un autre registre, la comédie musicale états-unienne à succès *Evita*²⁶¹, dont la première représentation eut lieu en 1978, ou le film qui en découla en 1996²⁶². Mais Walsh est le premier à faire des pérégrinations du corps embaumé d'Evita l'axe principal de sa nouvelle, lorsqu'il publie « Esa mujer »²⁶³ en 1965 :

Sebreli et Viñas ne traitaient pas dans leur récit de l'enlèvement du corps d'Evita comme d'un problème fondamental. Walsh fait de cet épisode l'axe de son récit, aidé par son flair d'enquêteur d'affaires policières, habitué à donner la priorité au crime, au monstrueux, à l'aberrant.²⁶⁴

narrativos como dialéctica. Este desplazamiento o transfiguración se hace más evidente en *Santa Evita* donde Martínez dialoga con Walsh en la búsqueda del cadáver e impulsa una nueva lectura del “enigma indescifrable” del peronismo. »

²⁵⁰ Pour des détails supplémentaires sur les autres œuvres littéraires s'appropriant la mort d'Evita, on peut consulter LOPEZ BADANO, Cecilia M.T., *La novela histórica latinoamericana entre dos siglos. Santa Evita, cadáver exquisito de paseo por el canon, op.cit.*, pages 93 à 102 et pages 171 à 174.

²⁵¹ BORGES, Jorge Luis, « El simulacro », dans *El Hacedor* (1960), dans *Obras completas*, tome I, Barcelone, RBA Instituto Cervantes, 2005, p.789.

²⁵² ONETTI, Juan Carlos, « Ella » (1953), dans *Cuentos completos*, Buenos Aires, Alfaguara, 1994, p.459. Cette nouvelle est restée inédite jusqu'à sa première publication en 1993.

²⁵³ COPI, *Eva Perón*, Paris, théâtre de l'Épée-de-Bois, 1970.

²⁵⁴ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita, op.cit.*, p.174 ; version originale, *op.cit.*, p.222.

²⁵⁵ SEBRELI, Juan José, *Eva Perón, aventurera o militante*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1966.

²⁵⁶ VIÑAS, David, « La señora muerta », dans *Las malas costumbres*, Buenos Aires, Jancana, 1963.

²⁵⁷ PERLONGHER, Néstor, « El cadáver », dans *Austria-Hungría*, Buenos Aires, Tierra Baldía, 1980.

²⁵⁸ PERLONGHER, Néstor, « El cadáver de la Nación », dans *Hule*, Buenos Aires, Último Reino, 1989.

²⁵⁹ PERLONGHER, Néstor, « Evita vive » dans FERRER, Christian et BAIGORRA, Osvaldo (eds.), *Néstor Perlongher. Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*, Buenos Aires, Colihue, 1997.

²⁶⁰ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita, op.cit.*, p.176-177 ; version originale, *op.cit.*, p.225-226.

²⁶¹ LLOYD WEBBER, Andrew (musique), et RICE, Tim (paroles), *Evita*, 1978. (1976 pour le CD)

²⁶² PARKER, Alan, *Evita*, États-Unis, 1996, 135 minutes.

²⁶³ WALSH, Rodolfo, « Esa mujer », dans *Los oficios terrestres*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1965.

²⁶⁴ JOZAMI, Eduardo, *Rodolfo Walsh. La palabra y la acción, op.cit.*, p.228 : « Sebreli y Viñas no trataban en sus escritos el sustrato del cuerpo de Evita como una cuestión fundamental. Walsh hace de ese episodio el eje de su relato, ayudado por el olfato de investigador de casos policiales, acostumbrado a priorizar el crimen, lo monstruoso, lo aberrante. »

Martínez reconnaît par ailleurs à Walsh ce statut d'innovateur dans *Santa Evita* :

Pendant les dix années qui suivirent l'enlèvement, personne ne publia une seule ligne sur le cadavre d'Evita. Le premier à le faire fut Rodolfo Walsh dans « Esa mujer », mais le mot « Evita » n'apparaît pas dans le texte.²⁶⁵

Ainsi, Walsh comme Martínez font des errances du corps d'Evita un thème littéraire.

Martínez cite par ailleurs « Esa mujer » dans *Santa Evita* :

Rodolfo Walsh, lui-même, suggéra certaines pistes dans « Esa mujer », en mentionnant les malheurs de deux officiers des services secrets : « J'ai entendu dire, insinue Walsh, que le major X assassina son épouse et que le capitaine N eut le visage défiguré par un accident. »²⁶⁶

Le personnage de Walsh ne tarde par ailleurs pas à faire irruption dans le roman, et lorsque Martínez lui fait part des dernières avancées de son investigation, Walsh conclut que le corps d'Evita doit être enterré dans l'ambassade argentine de Bonn :

Walsh approcha son visage et dit, avec des mines de conspirateur :

— Evita est dans ce jardin. Voilà donc où ils la cachent.

— Eva Perón ? répétai-je, n'en croyant pas mes oreilles.

— Le cadavre, aquiesça-t-il. Ainsi, ils l'ont emmené à Bonn. Je m'en étais toujours douté, désormais j'en suis sûr.

— Sans doute le colonel, commenta Lilia. C'est le seul qui ait pu le transporter. En 1957, il était attaché militaire à Bonn. Treize années se sont écoulées depuis, pas dix.

— Moori Koenig, confirma Walsh. Carlos Eugenio de Moori Koenig.

— De sorte que le colonel de « Esa mujer » existe, dis-je.

— Le colonel est mort l'année dernière, répondit Walsh. [...]

Comme je (sic) l'avais remarqué dans un bref prologue, « Esa mujer » n'avait pas la forme d'une nouvelle, mais celle de la retranscription d'un dialogue avec Moori Koenig, dans son appartement de Callao et Santa Fe. De cette rencontre qui s'était déroulée dans une atmosphère tendue, Walsh n'avait retiré que deux informations précises : le cadavre avait été inhumé en dehors de l'Argentine, debout, « dans un jardin où il pleut un jour sur deux ». Et le colonel s'était laissé emporter par une passion nécrophile au cours de ses longues veilles à côté du corps. Tout ce que décrivait la nouvelle correspondait à la stricte vérité, mais elle avait été publiée comme une œuvre de fiction et nous, les lecteurs, nous voulions croire aussi que ce récit avait un caractère purement fictif [...].²⁶⁷

²⁶⁵ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita, op.cit.*, p.263 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.339 : « En los diez años que siguieron al secuestro, nadie publicó una sola línea sobre el cadáver de Evita. El primero que lo hizo fue Rodolfo Walsh en "Esa mujer", pero la palabra Evita no aparece en el texto. »

²⁶⁶ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita, op.cit.*, p.50 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.67 : « El propio Rodolfo Walsh deslizó algunas pistas en « Esa mujer », al mencionar los infortunios de dos oficiales de Inteligencia : « Oí decir —insinúa Walsh— que el mayor X mató a su esposa y el capitán N quedó con la cara desfigurada por un accidente ».

²⁶⁷ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita, op.cit.*, p.265 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.341-342 : « Walsh adelantó su cara y me dijo, con aire de conspirador:

—En ese jardín está Evita. Entonces, es ahí donde la tienen.

—¿Eva Perón? —repetí, creyendo que había entendido mal.

—El cadáver —asintió—. Se lo llevaron a Bonn, entonces. Siempre lo supuse, ahora lo sé.

—Habrá sido el Coronel —dijo Lilia—. Sólo él lo pudo haber llevado. En 1957 era agregado militar en Bonn. Han pasado trece años, no diez.

—Moori Koenig —confirmó Walsh—. Carlos Eugenio de Moori Koenig. [...]

—De modo que el coronel de "Esa mujer" existe —dije.

—El Coronel murió el año pasado —contestó Walsh.

Tal como él lo había advertido en un breve prólogo, "Esa mujer" fue escrito no como un cuento sino como la transcripción de un diálogo con Moori Koenig en su departamento de Callao y Santa Fe. De aquel encuentro tenso, Walsh había sacado en limpio sólo un par de datos: el cadáver había sido enterrado fuera de la Argentina, de pie, "en un jardín donde llueve día por medio". Y el Coronel, en las interminables vigiliadas junto al cuerpo, se

Ils échangent tous deux au sujet de la décadence de Moori Koenig, mais concluent sur un mystère : pourquoi le Colonel a-t-il été envoyé à Bonn, alors qu'il aurait dû être sanctionné pour son comportement ? C'est à Martínez qu'incombera la résolution de cette énigme, car leurs chemins vont se séparer là :

— Allons récupérer le corps, m'entendis-je déclarer. Partons à Bonn cette nuit-même.

— Moi, je n'irai pas, répondit Walsh. En écrivant « Esa Mujer », je me suis situé en dehors de l'histoire. La nouvelle, je l'ai déjà finie. J'ai donc accompli ma tâche.

— Tu as écrit qu'un jour tu irais la chercher. « Si je la trouve, avais-tu affirmé, je ne me sentirai plus seul. » Le moment est arrivé.

— Dix années ont passé. J'ai d'autres priorités maintenant.²⁶⁸

De fait, Walsh s'apprête à prendre la voie du militantisme, de la guérilla, avec les Montoneros. Les chemins des personnages du roman, aussi bien que leurs modèles dans la réalité, allaient ainsi prendre des directions différentes, bien que parallèles. En effet, ils continueront à s'opposer, chacun à sa façon, et depuis l'écriture, au pouvoir des puissants et à l'Histoire que ces derniers tentent d'imposer.

1.3. DE L'HISTOIRE VERS L'HISTOIRE : UN « DÉSIR DE RECTIFIER LA RÉALITÉ »²⁶⁹

Nous avons pu constater le rôle qu'a joué le journalisme dans la carrière de Martínez, en mettant l'Histoire et l'écriture au centre de ses préoccupations. La fiction se trouvait dans le prolongement logique de l'expression de ces obsessions : ce qu'il ne pouvait pas dire en tant que journaliste, il le dirait en tant que romancier. Les faits historiques avec lesquels il a été en contact en tant que journaliste alimenteront ainsi ses romans, construits sur des faits réels. En effet, si l'on exclut son premier roman *Sagrado* — un premier essai vite renié — et *La mano del amo*, à l'arrière-fond historique relativement flou et de peu d'intérêt pour la diégèse, les œuvres fictionnelles de Martínez sont toutes ancrées dans un contexte historique bien précis et déterminant dans l'intrigue.

Ce travail de recreation ne peut que s'établir sur de solides investigations préalables, exercice dont Martínez était particulièrement coutumier de par sa formation de journaliste et

había dejado llevar por un pasión necrofilica. Todo lo que el cuento decía era verdadero, pero había sido publicado como ficción y los lectores queríamos creer también que era ficción. »

²⁶⁸ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita, op.cit.*, p.267 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.344 :

« —Vayamos a buscar el cuerpo —me oí decir—. Salgamos para Bonn esta noche.

—Yo no —dijo Walsh—. Cuando escribí “Esa mujer” me puse fuera de la historia. Ya escribí el cuento. Con eso he terminado.

—Escribiste que un día ibas a buscarla. Si la encuentro, dijiste, ya no me sentiré más solo. El momento ha llegado.

—Han pasado diez años —me contestó—. Ahora estoy en otra cosa. »

²⁶⁹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatoire, op.cit.*, p.86 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.85 : « afán por corregir la realidad ».

auquel il accordait le plus grand soin. Nous verrons donc dans un premier temps quelle matière historique il a retenue pour ses romans, et ensuite la façon dont il en a disposé dans ses créations littéraires, adoptant les principes des historiens et journalistes ayant marqué sa formation et dont nous venons de détailler les préceptes.

Cependant, si les faits historiques et leur traitement en tant que tels sont d'un intérêt certain dans l'œuvre de Martínez, nous devons bien sûr également considérer la part de création littéraire inhérente à l'exercice du roman et qui amènera nécessairement une modification de la vision d'événements historiques. En effet, il serait illusoire de penser que la fidélité aux événements historiques peut être parfaitement respectée, d'une part car tel n'était pas le propos de l'auteur, ensuite car il est tout simplement vain de tenter de copier la réalité :

Les romanciers ne copient pas la réalité, car en tentant de la reproduire, ils la transfigurent et la transforment en autre chose. Ils modifient la réalité, mais en chacun d'eux, y compris chez ceux qui choisissent des personnages historiques, il y a des restes de l'inconscient, ou de leur être qui s'examine, ce sont donc des explorations d'eux-mêmes. Dans le cas de *El vuelo de la reina*, lorsque j'écrivais sur Camargo, je me souviens que lorsque que je fermais la porte de mon bureau, je me disais : « Maintenant, je vais descendre vers mes propres démons », car c'était réellement la sensation que j'en avais, une exploration...²⁷⁰

La personnalité de l'auteur influence donc la réalité créée dans ses œuvres, qu'elle soit basée sur des faits historiques ou non. De plus, les choix faits par l'auteur tant sur le plan paradigmatique que syntagmatique sont déjà signifiants en eux-mêmes ; nous constaterons ainsi que Martínez désajuste les repères de son lecteur en lui proposant une relecture des événements historiques, transformant l'Histoire en histoire(s) par l'intermédiaire de la fiction.

1.3.1. Comment rendre compte de l'Histoire ?

1.3.1.1. Niveau paradigmatique : les événements historiques

Le choix de s'appuyer sur des éléments historiques implique bien évidemment de connaître parfaitement l'Histoire, et donc d'effectuer au préalable un travail de recherche substantiel. Conscient de cet impératif, Martínez commençait toujours son travail d'écriture par une investigation pointue ; aussi, comme il le fait lui-même remarquer, « [Dans *La novela de Perón et Santa Evita*] il y a une investigation journalistique, car pour bien mentir, il faut tout

²⁷⁰ ZAMBRANO, Guillermo, « Diálogo con Tomás Eloy Martínez » *op.cit.* : « Los novelistas no copian la realidad, porque al intentar reproducirla la transfiguran y la convierten en otra cosa. Hacen de la realidad otra cosa, pero en todos ellos, incluso en los que toman personajes históricos, hay restos del inconsciente, o del propio ser que está reflexionando sobre sí mismo, por lo tanto son exploraciones en uno mismo. En el caso de *El vuelo de la reina*, cuando yo escribía sobre Camargo, yo recuerdo que decía, cuando cerraba la puerta de mi estudio, ahora voy a bajar a mis propios infiernos, porque era una sensación real que sentía, la exploración... ».

savoir. On ne peut pas mentir sans savoir.»²⁷¹. Ajoutons qu'il effectuera ce même travail d'investigation pour ses autres romans afin de les asseoir dans la perspective historique la plus vraisemblable possible.

En effet, la grande majorité de ses romans évoque des événements réels de l'Histoire argentine du XX^e siècle, que nous allons relever de manière bien entendu non exhaustive. On peut ainsi dégager un certain nombre de thèmes récurrents dans ses œuvres, aux premiers desquels se trouve le péronisme. *La novela de Perón* est donc jalonnée d'indications historiques vérifiables — bien que les dates n'y soient pas toujours indiquées explicitement — particulièrement fournies (de par l'existence d'un hypotexte à *La novela de Perón*, que constituent les mémoires que Perón confia à Martínez)²⁷². On y évoque entre autres les déclarations de Perón contre l'Eglise catholique²⁷³, sa fuite au Paraguay en 1955²⁷⁴, ou encore quelques allusions à la tournée européenne qu'effectua Evita en 1947²⁷⁵. Ce roman met aussi l'accent sur la vie politique argentine de la fin des années 60 et du début des années 70, en faisant allusion au triomphe péroniste lors des élections de 1965²⁷⁶, à l'élection d'Héctor Cámpora à la tête de la nation argentine²⁷⁷, ou encore au début des actions armées des Montoneros avec l'enlèvement du Général Aramburu en 1970²⁷⁸ (notons que ce dernier événement est à nouveau évoqué dans *El cantor de tango*²⁷⁹).

²⁷¹ NEYRET, Juan Pablo, « Novela significa licencia para mentir », interview de Tomás Eloy Martínez, *op. cit.* : « [En *La novela de Perón y Santa Evita*] hay una investigación periodística, porque para mentir bien, hay que saberlo todo. No se puede mentir sin saber. ».

²⁷² Pour éclairer le lecteur de façon plus détaillée sur les biographiques du Général Perón et d'Eva Duarte, que Martínez utilise ou évoque parfois dans ses romans, nous ajoutons en annexe B une chronologie de leur vie.

²⁷³ MARTINEZ, Tomás Eloy, *Le roman de Perón, op. cit.*, p.29 : « Une nuit, ils entendirent à la radio le général Perón qui déclarait la guerre à l'Eglise catholique. [...] il dénonça la perversité des curés, autorisa la dissolution des mariages et ordonna l'ouverture des bordels. » ; *La novela de Perón, op. cit.*, p.35 : « Cierta noche oyeron por la radio al general Perón declarándose en guerra contra la Iglesia católica. [...] habló enardecido contra la perversidad de los curas, dio permiso para que se disolvieran los matrimonios y ordenó que se abrieran los prostíbulos. ». Perón, dans ses discours, dénonce l'ingérence religieuse dans les syndicats. S'ensuit un conflit avec l'Eglise catholique, aggravé par l'approbation d'une loi autorisant le divorce. Le gouvernement prend également toute une série de mesures officielles, telles que la suppression de l'enseignement religieux et des jours fériés catholiques, et la légalisation de la prostitution, ce qui ne fera qu'aggraver la crise.

²⁷⁴ *Ibid.*, *Le roman de Perón, op. cit.*, p.30 ; *La novela de Perón, op. cit.*, p.36.

²⁷⁵ *Ibid.*, *Le roman de Perón, op. cit.*, p.305, 306, 307, 312, 318 ; *La novela de Perón, op. cit.*, p.383, 385, 392 et 399.

²⁷⁶ *Ibid.*, *Le roman de Perón, op. cit.*, p.13 et 67 ; *La novela de Perón, op. cit.*, p.14 et 83.

²⁷⁷ *Ibid.*, *Le roman de Perón, op. cit.*, p.20 ; *La novela de Perón, op. cit.*, p.22.

²⁷⁸ *Ibid.*, *Le roman de Perón, op. cit.*, p.201 ; *La novela de Perón, op. cit.*, p.253.

²⁷⁹ MARTINEZ, Tomás Eloy, *Le chanteur de tango, op. cit.*, p.171 : « Je ne sais pas si tu as lu des articles sur la mort d'Aramburu, m'a dit Alcira. [...] En 1970, il s'appêtait à reprendre le pouvoir. Un groupe de jeunes catholiques le séquestra, brandissant la croix du Christ et le drapeau péroniste, et le condamna à mort dans une ferme de Timote. [...] Le Mocho Andrade, qui avait été le compagnon de jeu de Martel, était un des conjurés, mais personne ne le sut. » ; *El cantor de tango, op. cit.*, p.178 : « No sé si leíste alguna historia sobre la muerte de Aramburu, me dijo Alcira. [...] En 1970, se aprestaba a recuperar el poder. Un puñado de jóvenes católicos, enarbolando la cruz de Cristo y la bandera de Perón, lo secuestró y lo condenó a muerte en una finca de Timote. [...] El Mocho Andrade, que había sido compañero de juegos de Martel, era uno de los conjurados, pero nadie lo supo. »

Santa Evita reprend certains événements déjà traités dans *la novela de Perón* ; il y est notamment question encore une fois de la démission de Perón le 20 septembre 1955, ainsi que de sa fuite du palais présidentiel²⁸⁰, ou encore de la tournée européenne d'Evita en 1947 — et notamment de la foule madrilène qui l'acclama sur la Plaza de Oriente le 9 juin²⁸¹, et de sa rencontre avec le Pape Pie XII au Vatican le 27 juillet²⁸². Les deux romans décrivent également la rencontre d'Eva et de Perón au stade du Luna Park le 22 janvier 1944, à la suite du tremblement de terre de San Juan du 15 janvier²⁸³.

Mais au-delà de l'Histoire argentine, l'auteur a effectué un travail de recherche considérable sur la vie personnelle des protagonistes. En premier lieu, dans *La novela de Perón*, l'auteur expose une grande quantité d'informations sur la vie privée du Général, informations qui s'appuient en grande partie sur les déclarations du Général lui-même — déclarations vérifiées par l'auteur — que l'on retrouve dans *Las vidas del General*. En effet, dans *La novela de Perón*, deux pseudo biographies se croisent : les « mémoires » de Perón, dictées par lui-même à López Rega, et les antimémoires, écrites par le journaliste (fictif) Zamora. Il apparaît clairement que les « Mémoires » de Perón reproduites dans *La novela de Perón* suivent plus ou moins le même schéma que lors de ses entrevues avec Martínez : il commence par parler de ses ancêtres²⁸⁴, puis viennent son enfance en Patagonie²⁸⁵, sa vie avec sa grand-mère Dominga Dutey²⁸⁶, le collège militaire²⁸⁷, ainsi que toute sa formation militaire décrite par le menu. On évoque en somme tous les événements importants dans l'ascension de Perón jusqu'au pouvoir, c'est-à-dire jusqu'en 1947, puis comme nous l'avons signalé nous passons sans transition à sa démission en 1955 et à sa fuite au Paraguay ; nous retrouvons ensuite Perón dans sa résidence madrilène, en exil, dans les mois qui précèdent son retour en Argentine le 20 juin 1973.

²⁸⁰ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita*, op. cit., p.37 et 107 ; version originale, op. cit., p.51 et 138.

²⁸¹ *Ibid.*, *Santa Evita*, op. cit., p.70 ; version originale, op. cit., p.92.

²⁸² *Ibid.*, *Santa Evita*, op. cit., p.190-192 ; version originale, op. cit., p.242-245.

²⁸³ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le roman de Perón*, op. cit., p.313 ; *La novela de Perón*, op. cit., p.393 ; *Santa Evita*, op.cit., p.166-169 ; version originale, op. cit., p.212-216. Le 15 janvier 1944, un tremblement de terre d'une magnitude de 7,8 sur l'échelle de Richter détruisit la ville de San Juan, faisant près de 10 000 victimes. La Secretaría de Trabajo y de Previsión organisa une collecte pour les victimes, couronnée par une soirée au Luna Park. L'Association radiophonique offrit sa collaboration, et c'est à cette occasion que se rencontrèrent Eva Duarte et Perón.

²⁸⁴ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le roman de Perón*, op. cit., p.50 à 54 ; *La novela de Perón*, op. cit., p.61 à 66 ; *Las memorias del General*, op. cit., p.19-20 ; *Las vidas del General*, op.cit., p.21-22.

²⁸⁵ *Ibid.*, *Le roman de Perón*, op. cit., p.55 à 58 ; *La novela de Perón*, op. cit., p.66 à 71 ; *Las memorias del General*, op. cit., p.20 à 26. *Las vidas del General*, op.cit., p.22 à 28.

²⁸⁶ *Ibid.* *Le roman de Perón*, op. cit., p.59 à 61 ; *La novela de Perón*, op. cit., p.72 à 74 ; *Las memorias del General*, op. cit., p.26 à 29. *Las vidas del General*, op.cit., p.28 à 31.

²⁸⁷ *Ibid.*, *Le roman de Perón*, op. cit., p.108 ; *La novela de Perón*, op. cit., p.134 ; *Las memorias del General*, op. cit., p.30 à 32 ; *Las vidas del General*, op.cit., p.32 à 34.

De même, dans *Santa Evita*, on trouve des détails de la vie d'Evita qui vont de son activité d'actrice — comme son premier rôle au théâtre le 28 mars 1935 dans *La señora de los Pérez*²⁸⁸, ou sa prestation dans *La carga de los valientes* en 1940²⁸⁹, ainsi que sa participation aux feuilletons diffusés par Radio Belgrano en 1942²⁹⁰ — aux événements de sa vie personnelle, comme la brûlure qui, enfant, lui valut ce teint transparent qu'on lui connaît²⁹¹, ainsi que des détails précis de sa maladie — jusqu'à ses pertes vaginales de septembre 1951²⁹², à la suite desquelles on pratiqua une biopsie qui révéla la présence d'un carcinome endophytique²⁹³ —, les applications de radium qui précédèrent l'hystérectomie²⁹⁴, le corset de plâtre qu'on lui confectionna pour qu'elle puisse se tenir droite pendant la cérémonie du serment le 4 juin 1952²⁹⁵, les mensonges des infirmières et des médecins lui faisant croire qu'elle allait survivre à la maladie²⁹⁶, et finalement sa mort le soir du 26 juillet 1952 à 8h25²⁹⁷. De manière générale, *Santa Evita* rend compte autant du « mythe blanc » que du « mythe noir » qui se créèrent autour d'Evita qui, soit qu'elle inspirait l'admiration ou la haine, ne laissait personne indifférent.

El cantor de tango évoque également les figures du péronisme, faisant par exemple allusion au pouvoir d'Evita²⁹⁸ ou au retour du Général en Argentine dans les années 1970²⁹⁹.

²⁸⁸ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita*, *op. cit.*, p.281 ; version originale, *op. cit.*, p.362. Evita fut engagée par la compagnie théâtrale d'Eva Franco, pour jouer cette comédie d'Ernesto Marsili, dont la première eut lieu au Teatro Comedia le 28 mars 1935.

²⁸⁹ *Ibid.*, *Santa Evita*, *op. cit.*, p.69 ; version originale, *op. cit.*, p.90. Film d'Adelqui Millar.

²⁹⁰ *Ibid.*, En 1943, Evita signa un contrat de cinq ans pour participer à un programme intitulé « grandes mujeres de todos los tiempos », diffusé par Radio Belgrano, dans lequel on dramatisait la vie de femmes célèbres, telles que l'impératrice Charlotte, Elisabeth 1^{ère} d'Angleterre, Sarah Bernhardt, Anne d'Autriche, Catherine de Russie...

²⁹¹ *Ibid.*, *Santa Evita*, *op. cit.*, p.322-323 ; version originale, *op. cit.*, p.415-416.

²⁹² *Ibid.*, *Santa Evita*, *op. cit.*, p.15 ; version originale, *op. cit.*, p.22.

²⁹³ *Ibid.*, *Santa Evita*, *op. cit.*, p.15 ; version originale, *op. cit.*, p.23.

²⁹⁴ *Ibid.*

²⁹⁵ *Ibid.*, *Santa Evita*, *op. cit.*, p.30 ; version originale, *op. cit.*, p.42.

²⁹⁶ *Ibid.*, *Santa Evita*, *op. cit.*, p.8 ; version originale, *op. cit.*, p.15.

²⁹⁷ *Ibid.*, *Santa Evita*, *op. cit.*, p.24 ; version originale, *op. cit.*, p.35.

²⁹⁸ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le chanteur de tango*, *op.cit.*, p.81-82 : « Le récit d'Alcira m'a fait penser qu'Evita et la petite Alcántara avaient provoqué les mêmes résistances, l'une par sa beauté, l'autre par son pouvoir. Chez la jeune fille, la beauté était intolérable parce qu'elle lui donnait du pouvoir ; chez Evita, le pouvoir était intolérable parce qu'il lui donnait le savoir. Leur existence à toutes deux fut si excessive qu'elles restèrent sans lieu véritable, comme tous les faits inconvenants de l'histoire. Ce n'est que dans les romans qu'elles purent trouver le lieu qui leur correspondait, comme cela a toujours été le cas en Argentine pour les personnes qui ont l'arrogance de vouloir trop exister. » ; *El cantor de tango*, *op.cit.*, p.84 : « El relato de Alcira me hizo pensar que Evita y la niña Alcántara convocaron las mismas resistencias, una por su belleza, la otra por su poder. En la niña, la belleza era intolerable porque le daba poder; en Evita, el poder era intolerable porque le daba conocimiento. La existencia de ambas fue tan excesiva que, como los hechos inconvenientes de la historia, se quedaron sin un lugar verdadero. Sólo en las novelas pudieron encontrar el lugar que les correspondía, como les ha sucedido siempre en la Argentina a las personas que tienen la arrogancia de existir demasiado. »

²⁹⁹ *Ibid.*, *Le chanteur de tango*, *op.cit.*, p.177 ; *El cantor de tango*, *op.cit.*, p.184.

Les œuvres postérieures à *La novela de Perón* et à *Santa Evita* évoquent la situation politique et économique de l'Argentine au moment de la narration ; ainsi, *El vuelo de la reina* met l'accent sur la corruption politique, économique et morale des années 1990 qui laissera l'Argentine exsangue ; entre autres, même si son nom n'est jamais cité, y figurent en bonne place l'hypocrisie mystique de l'ex-président Carlos Saúl Menem³⁰⁰, ainsi que les malversations de son entourage, et notamment l'implication de son fils dans de la contrebande d'armes³⁰¹.

L'œuvre suivante de Martínez, *El cantor de tango*, a majoritairement pour toile de fond la crise de l'année 2001 — l'action se déroule entre septembre et décembre 2001 —, avec la description des manifestations³⁰², de la succession effrénée de présidents³⁰³, des saisies bancaires, du gel des comptes³⁰⁴ et de la pauvreté grandissante dans les rues de Buenos Aires, où vivent des familles entières dans la plus grande misère³⁰⁵. Mais cette œuvre évoque également une autre période historique : l'Argentine de la dernière dictature militaire, avec ses rafles, la censure de fer, la résistance péroniste, la chasse aux « subversifs », la torture et

³⁰⁰ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Orgueil*, *op.cit.*, p.80 : « "Le président a des visions mystiques", titrait *El Heraldo* dans son édition du lendemain. » ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.84 : « "El Presidente tiene visiones místicas" era el título de *El Heraldo* en la edición del día siguiente. »

³⁰¹ *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.46 : « Il n'hésita pas dans le choix du titre. C'était simple comme bonjour : *Le fils du président dépose une fortune dans une banque au Brésil*. [...] Ces quelques mots révéleraient sans doute les ficelles de la corruption : trafic d'armes, cause du suicide de Valenti, valises bourrées d'argent que le président faisait transiter par l'aéroport d'Ezeiza, connexions avec les trafiquants de drogue de Cali, accès de leur pauvre patrie. » ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.49 : « No dudó al elegir el título principal. Era fácil: *El hijo del presidente depositó/ una fortuna en un banco de Brasil*. [...] Aquellas pocas palabras develarían, sin duda, la punta del ovillo de la corrupción: el contrabando de armas, la razón del suicidio de Valenti, las valijas henchidas de dinero que el presidente hacía entrar en Ezeiza, las conexiones con los narcos de Cali, las pústulas de la pobre patria. »

³⁰² MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le chanteur de tango*, *op.cit.*, p.49 : « J'essayais fréquemment d'aller d'un lieu à l'autre et je n'y arrivais pas, car des centaines de personnes m'en empêchaient en agitant des pancartes pour protester contre le manque de travail et les baisses de salaire. » ; *El cantor de tango*, *op.cit.*, p.49 : « Con frecuencia trataba de ir a un lugar y no podía llegar, porque lo impedían cientos de personas que agitaban carteles en los que protestaban por la falta de trabajo y el recorte de los salarios. »

³⁰³ *Ibid.*, *Le chanteur de tango*, *op.cit.*, p.226 : « [il] avait fui lui aussi, comme le président de l'hélicoptère » ; *El cantor de tango*, *op.cit.*, p.235 : « [...] también había huido, como el presidente del helicóptero [...] ».

³⁰⁴ *Ibid.*, *Le chanteur de tango*, *op.cit.*, p.167 : « Bien que j'aie mis de côté sept mille dollars à la banque, je ne pouvais en retirer que deux cent cinquante par semaine, en tentant ma chance auprès de distributeurs automatiques très éloignés entre eux, à plus d'une heure de voyage en bus. » ; *El cantor de tango*, *op.cit.*, p.174 : « Aunque yo tenía acumulados unos siete mil dólares en el banco, sólo podía retirar doscientos cincuenta a la semana, después de probar suerte en cajeros automáticos que estaban muy alejados entre sí, a más de una hora de viaje en colectivo. »

³⁰⁵ *Ibid.*, *Le chanteur de tango*, *op.cit.*, p.167 : « [...] nous étions toujours interrompus par des mendiantes avec leurs enfants dans les bras, ou par des hordes de gamins qui me tiraient par le pantalon ou par les manches de la chemise pour que je leur donne un morceau de sucre, le biscuit rance servi avec le café ou bien une pièce. » ; *El cantor de tango*, *op.cit.*, p.173 : « [...] siempre éramos interrumpidos por mendigas con lo hijitos en brazo, o recuas de chiquillos que me tiraban del pantalón y de las mangas de la camisa para que les diera un terrón de azúcar, la galleta rancia que servían con el café, una moneda. »

les exécutions sommaires³⁰⁶. Notons que *Santa Evita* évoque également le traumatisme de ces années de dictature : le souvenir des enlèvements en pleine nuit par l'armée hante encore le narrateur six ans après la chute du régime³⁰⁷.

Mais c'est bien entendu dans *Purgatorio* que les protagonistes sont le plus marqués par l'horreur de la dictature de 1976, qui en est le thème principal. On y évoque le coup d'Etat de mars 1976³⁰⁸, la mort du boxeur Ringo Bonavena³⁰⁹ (assassiné le 22 mai 1976), le Mondial de football de 1978³¹⁰, la guerre des Malouines de 1982³¹¹, ou encore la visite en Argentine du roi d'Espagne et de son épouse en 1978³¹², ainsi que bien sûr l'ambiance quotidienne de terreur, de censure et de manipulation de l'image publique.

³⁰⁶ *Ibid.*, *Le chanteur de tango, op.cit.*, p.200 : « J'ai trouvé l'information par hasard dans *The Economist*, dont le correspondant à Buenos Aires écrivait qu'un dimanche de juin 1976 —le 18, je crois— un groupe d'hommes casqués arriva place de la République peu avant le lever du jour dans une voiture sans plaques d'immatriculation. Une personne inconnue, jeune elle aussi, fut traînée à travers la place : ils la collèrent contre le granit blanc de l'énorme obélisque et la fusillèrent d'une rafale de mitraillette. Les assassins s'éloignèrent dans la même voiture en abandonnant le cadavre, et personne ne sut rien d'eux. » ; *El cantor de tango, op.cit.*, p.208 : « Encontré el dato por azar en *The Economist*, donde el corresponsal de Buenos Aires escribía que un domingo de junio de 1976 —el 18, creo—, un grupo de hombres con cascos de acero llegó poco antes del amanecer a la Plaza de la República en un automóvil sin placas de identificación. Una persona también joven, desconocida, fue arrastrada a través de la plaza: la apoyaron contra el granito blanco del enorme obelisco y la fusilaron con una ráfaga de metralla. Los asesinos se alejaron en el mismo auto abandonando el cadáver, y nada se supo de ellos. »

³⁰⁷ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita, op. cit.*, p.338 : « En entendant ces mots, je sentis toutes les hyènes du passé enfoncer leurs crocs en moi. Les militaires n'avaient quitté le pouvoir six ans en Argentine, abandonnant dans leur sillage les milliers de morts d'une effroyable tuerie. Ils avaient l'habitude de téléphoner au milieu de la nuit, pour s'assurer de la présence de leurs victimes, et cinq minutes après ils s'abattaient sur elles, les dépouillaient de leurs biens au nom de Dieu et les torturaient dans l'intérêt de la patrie. On pouvait n'avoir commis aucun délit, sauf celui de penser, et cela suffisait pour attendre, chaque nuit, que les cavaliers de l'Apocalypse viennent frapper à votre porte. » ; *Santa Evita, op. cit.*, p.436 : « Al oír ese nombre [de Servicio de Inteligencia del Ejército], todas las hienas del pasado me hundieron los colmillos. Hacía sólo seis años que los militares se habían retirado del poder en la Argentina, dejando tras de sí la estela de una matanza atroz. Tenían la costumbre de llamar por teléfono en medio de la noche para asegurarse de que las víctimas estaban en sus casas y, cinco minutos después, abatiéndose sobre ellas, las despojaban de sus bienes en nombre de Dios y las torturaban por el bien de la patria. Uno podía ser inocente de todo delito, salvo el de pensamiento, y eso bastaba para esperar, cada noche, que los jinetes del apocalipsis llamaran a su puerta ».

³⁰⁸ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatorio, op.cit.*, p.34 : « Fin mars 1976, Emilia était en train de dessiner une carte du glacier San Rafael quand elle entendit, à la radio, que la junta des commandants avait décidé de remettre en état le pays, de réformer l'économie et, bien sûr, de sauvegarder l'essence nationale. » ; *Purgatorio, op.cit.*, p.33 : « A fines de marzo de 1976 Emilia estaba dibujando un mapa del glacier San Rafael cuando oyó por la radio que la junta de comandantes había decidido rehacer el país, reformar la economía y, por supuesto, proteger el ser nacional. »

³⁰⁹ *Ibid.*, *Purgatorio, op.cit.*, p. 116 : « Le chauffeur [...] leur raconta qu'une semaine avant on avait assassiné Ringo Bonavena dans un bordel de Reno, Nevada. » ; *Purgatorio, op.cit.*, p.112 : « El chofer [...] les contó que una semana antes habían asesinado a Ringo Bonavena en un prostíbulo de Reno, Nevada. »

³¹⁰ *Ibid.*, *Purgatorio, op.cit.*, p.235 : « Il restait peu de semaines avant le Mondial » ; *Purgatorio, op.cit.*, p.227 et suivantes : « Faltaban pocas semanas para los partidos del Mundial. »

³¹¹ *Ibid.*, *Purgatorio, op.cit.*, p.260 : « [...] la photographie du docteur Dupuy, prise dans le grand studio de Canal 7, au cours de l'émission de vingt-quatre heures au bénéfice des soldats ayant combattu aux Malouines. » ; *Purgatorio, op.cit.*, p.253 : « la fotografía que le tomaron al doctor Dupuy en el estudio mayor de Canal 7 durante el programa de 24 horas en beneficio de los soldados que combatían en las islas Malvinas. »

³¹² *Ibid.*, *Purgatorio, op.cit.*, p.275 : « Les rois d'Espagne allaient venir en Argentine fin novembre [...] » ; *Purgatorio, op.cit.*, p.267 : « A fines de noviembre iban a llegar a la Argentina los reyes de España. »

Ce sont là les principaux événements historiques parfaitement documentés que l'on peut relever dans l'œuvre de Martínez. Mais si l'auteur n'a d'autre choix que de connaître avec précision la période qu'il exploite afin de revêtir son œuvre de renseignements véridiques qui renforcent l'effet de vraisemblance, il n'en reste pas là. Il évoque certes un grand nombre d'événements, mais cette matière brute est surtout structurée de façon à être signifiante, comme nous allons le voir ensuite, et c'est là que commence le travail subjectif de l'écrivain qui souhaite orienter la vision de l'Histoire.

1.3.1.2. Niveau syntagmatique : la construction du temps

Martínez ne se limite pas à orner ses romans de faits vérifiables dans le seul but de les rendre vraisemblables ; en effet, leur agencement dans ses œuvres en fait des éléments porteurs de sens et lui permet de véhiculer sa vision personnelle de l'Histoire. Fidèle à ses modèles Benjamin et White, Martínez va s'appliquer à déconstruire l'Histoire officielle afin de reconstruire une autre version des faits, les agencant de façon signifiante. Ses choix en terme de repères spatio-temporels sont ainsi d'une importance capitale pour comprendre son projet.

La novela de Perón ayant pour but de corriger l'hagiographie que Perón s'était lui-même chargé d'écrire, en jetant un éclairage nouveau sur le récit de la vie de Perón, la construction du roman joue un rôle d'une importance capitale dans la manipulation du lecteur³¹³. En effet, si l'on étudie la structure de l'œuvre, on s'étonne tout d'abord qu'un roman censé retracer la vie d'un personnage historique commence par le montrer à la fin de sa vie, dans l'avion qui le ramène en Argentine en 1973. Or, étant donné que l'auteur lui-même souligne que lorsqu'il écrit, il fait en sorte que le roman tout entier soit résumé dans ses premières lignes, on ne peut attribuer ce choix au hasard. En effet, ce n'est pas l'image rutilante du leader péroniste prétendument sauveur de la patrie que l'on nous présente, mais celle d'un homme vieillissant, suspendu dans l'espace, entre deux continents :

Il souleva le rideau du hublot et devina la mer sous l'avion, autrement dit un no man's land.³¹⁴

Dans son avion nommé « Bételgeuse », « l'étoile moribonde »³¹⁵, c'est un homme usé qui retourne sans envie dans son pays, qu'il ressent comme un non-lieu : « "Rejoignez tout de

³¹³ Voir en annexe C la reproduction du tableau de construction de la chronologie de *La novela de Perón* que Martínez a utilisée pour l'écriture du roman.

³¹⁴ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le roman de Perón, op.cit.*, p.11 ; *La novela de Perón, op.cit.*, p.11 : « Levantó la cortina de la ventanilla y adivinó el mar debajo del avión: es decir, la tierra de ninguna parte. »

³¹⁵ *Ibid.*, *Le roman de Perón, op.cit.*, p.16 ; *La novela de Perón, op.cit.*, p.18: « la estrella moribunda ».

suite la patrie. Installez-vous dans votre foyer", le pressaient des centaines de télégrammes. Mon foyer ? [Le Général] souriait. En Argentine, il n'existe pas d'autre foyer que l'exil. »³¹⁶

Mais c'est aussi et surtout un homme hors du temps que l'on trouve dans cet incipit :

Quand il se réveilla, il eut la sensation d'être hors du temps. Il savait qu'on était le 20 juin 1973, mais cela ne signifiait rien.³¹⁷

La montre du Général indiquait cinq heures, mais à cet endroit précis, en ce point immobile de l'espace, aucune heure ne parvenait à être l'heure exacte.³¹⁸

Ici, en haut, on ne peut pas savoir à quel moment on vit. Tu as entendu Daniel ? Cet avion remonte dans le sens contraire du temps.³¹⁹

Notre premier contact avec le Général a donc lieu à la fin de sa vie, alors qu'il est dans un non-lieu et hors du temps, tandis qu'il remonte le temps physiquement, dans un voyage ayant pour but de remonter le temps d'un point de vue métaphorique cette fois-ci : ramener le leader d'antan en Argentine, mais ce Général là n'est plus depuis longtemps, il est autre :

Son secrétaire l'avait installé en première classe, pour qu'il fût en bonne forme en arrivant et que la foule qui l'attendait vît en lui l'autre, le Perón d'autrefois.³²⁰

Le roman s'ouvre donc sur le « leader » qui n'a plus rien du personnage d'autrefois, et se révèle n'être qu'un homme fini, usé, et il se ferme sur la mort du Général, que la foule vient saluer une dernière fois : le lecteur reste donc sur sa première impression. Aussi, simplement par des choix de construction qui ne peuvent être anodins, l'auteur parvient à influencer notre vision de Perón : c'est un personnage hors de l'espace et du temps, et donc strictement incapable d'influer sur le monde qui l'entoure. Cette décision dynamite déjà par elle seule l'image du grand meneur élaborée par les hagiographes de Perón.

De même, si l'on se penche sur l'organisation temporelle de l'ensemble de *La novela de Perón*, on constate une absence de continuité chronologique³²¹ : il s'agit d'une narration

³¹⁶ *Ibid.* *Le roman de Perón, op.cit.*, p.13 ; *La novela de Perón, op.cit.*, p.14: « “Venga ya mismo a la patria. Instálese en su hogar”, lo apresuraban cientos de telegramas. ¿Mi hogar?, sonreía [el General]. En la Argentina no hay más hogar que el exilio. »

³¹⁷ Pour les besoins de notre étude, la traduction commerciale s'éloignant du texte original, nous traduisons ce passage. MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *La novela de Perón, op.cit.*, p.11: « Cuando despertó, tuvo la sensación de no estar en ningún tiempo. Sabía que era el 20 de junio de 1973, pero eso nada significaba. »

³¹⁸ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le roman de Perón, op.cit.*, p.11 ; *La novela de Perón, op.cit.*, p.12 : « El reloj del General señalaba las cinco, pero allí mismo, en ese punto móvil del espacio, ninguna hora llegaba a ser la verdadera. »

³¹⁹ *Ibid.*, *Le roman de Perón, op.cit.*, p.17 ; *La novela de Perón, op.cit.*, p.19 : « Aquí arriba no puede saber uno en qué hora está viviendo. Ya has oído a Daniel: este avión va en dirección contraria a la del tiempo. »

³²⁰ *Ibid.*, *Le roman de Perón, op.cit.*, p.12 ; *La novela de Perón, op.cit.*, p.12 : « Su secretario lo había retenido en la cabina de primera clase, para que se mantuviera fresco al llegar y la muchedumbre que lo aguardaba lo viese como al otro: el Perón del pasado. »

³²¹ Si l'on devait respecter l'ordre chronologique du temps historique dans *La novela de Perón*, l'ordre de lecture serait le suivant : chapitre 7 ; 11 ; 3 ; 16 ; 4 ; 6 ; 9 ; 13 ; viendraient ensuite onze chapitres ayant lieu le même jour, à savoir le 20 juin 1973 : 1 ; 2 ; 5 ; 8 ; 10 ; 12 ; 14 ; 15 ; 18 ; 19 ; 20. Le chapitre 17 est le seul à ne présenter aucune indication de temps précise : l'action a lieu dans les jours précédents le retour du Général en Argentine, donc on pourrait le placer chronologiquement plus ou moins avant le chapitre 9.

discontinue, fragmentée. Ce choix ne peut nous surprendre, puisqu'il s'agit de l'application du précepte de Benjamin selon lequel le récit additif et chronologique est l'apanage des vainqueurs de l'Histoire. Martínez cherche donc la rupture de cette continuité trompeuse qui est celle des biographies officielles : cette construction du roman participe de la lutte contre le mythe. L'auteur indique clairement cette volonté de fracture dans le chapitre 11, intitulé « Zigzag » — qui se réfère autant à la construction du roman et de ce chapitre en particulier qu'à la propension de Perón à changer régulièrement de cap pour déconcerter son entourage. Notons que ce rejet de la diachronie se retrouve également dans la place prépondérante accordée à la synchronie — onze chapitres ont lieu le même jour, le 20 juin 1973 —, qui permet également de juxtaposer les différents fils de l'Histoire, en intégrant ses différents acteurs.

En ce qui concerne *Santa Evita*, l'objectif de l'auteur n'étant pas le même, sa structure est différente. On pourrait considérer que ce roman est en réalité trois romans en un : l'histoire de la vie d'Evita, l'histoire du corps embaumé d'Evita — qui inclut le récit de la descente aux enfers de Moori Koenig —, et l'histoire du narrateur qui mène son enquête. Le narrateur y révèle lui-même l'organisation de son récit :

[...] je rêvai d'elle. C'était un papillon gigantesque, suspendu à l'éternité d'un ciel serein. Une aile noire se gonflait vers l'avant, sur un désert de cathédrales et de cimetières ; l'autre aile était jaune et s'envolait vers l'arrière, laissant tomber, en paillettes, les scintillements des épisodes de sa vie. L'ordre était en sens inverse de la chronologie [...]. Ce roman s'apparente aux ailes d'un papillon — l'histoire de la mort dans une fuite en avant, l'histoire de la vie avançant à reculons [...].³²²

La vie d'Evita est donc narrée dans un mouvement rétrospectif, et l'histoire de sa mort dans un mouvement prospectif³²³, « vers la source du mythe »³²⁴. Cette image poétique du papillon est ainsi reprise tout au long du roman ; notamment, lorsque la folie et l'alcool ont

³²² MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita, op. cit.*, p.53 ; *Santa Evita, op. cit.*, p.71 : « [...] soñé con ella. Era una enorme mariposa suspendida en la eternidad de un cielo sin viento. Un ala negra se henchía hacia delante, sobre un desierto de catedrales y cementerios; la otra ala era amarilla y volaba hacia atrás, dejando caer escamas en las que fulguraban los paisajes de su vida en un orden inverso al de la historia [...]. Esta novela se parece a las alas de una mariposa —la historia de la muerte fluyendo hacia delante, la historia de la vida avanzando hacia atrás [...]».

³²³ Cecilia M.T. López Badano parle de « biographie » et de « thanatographie », dans *La novela histórica latinoamericana entre dos siglos. Santa Evita, cadáver exquisito de paseo por el canon, op.cit.*, p.122 : « Como historia de una muerta —de un cuerpo muerto— (historia en la propia cancelación de la historia) la novela es, en sí misma, un oxímoron: novela histórica dual en tanto que biografía (el ala amarilla de la mariposa soñada [...]) y negación de la biografía en la inauguración de una tanatografía (el ala negra) [...]. » ; « En tant qu'histoire d'une morte —d'un corps mort— (histoire dans la propre annulation de l'histoire) le roman est, en lui-même, un oxymore : roman historique duel en tant que biographie (l'aile jaune rêvée du papillon [...]) et négation de la biographie dans l'inauguration d'une thanatographie (l'aile noire) ». Nous traduisons. Bien que l'idée soit intéressante, nous n'adhérons ni à cette terminologie ni à ce propos, d'une part car les termes de « biographie » et « roman historique » ne sont pas appropriés à la description d'une œuvre de fiction, d'autre part car comme nous serons amenés à le constater, le récit des péripéties du corps d'Evita démontre un corps à l'influence puissante sur le monde des vivants, un corps « vivant » pour ainsi dire, qui n'a rien d'une « négation de la biographie ».

³²⁴ Pour les besoins de notre étude, la traduction commerciale s'éloignant du texte original, nous traduisons ce passage. MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita, op. cit.*, p.412 : « hasta las fuentes del mito ».

définitivement raison du colonel Moori Koenig, dans un ultime *delirium tremens* il voit que « Des nuées de papillons l'ensevelissaient sous un enchevêtrement de bougies allumées et de fleurs des champs »³²⁵.

D'autre part, nous trouvons dans *Santa Evita* un changement de focalisation à chacune des séquences qui composent les chapitres, nommés d'après des extraits de déclarations d'Evita — que ce soit de ses propres écrits, de ses discours ou des interviews qu'elle accordait —, ce qui accroît cette impression d'une multiplicité de points de vue et oblige le lecteur à s'impliquer davantage dans la construction du sens du roman.

L'organisation des données historiques dans ces deux premiers romans est particulièrement signifiante, mais l'absence calculée de certains épisodes historiques constitue un autre procédé qui mène de l'objectivité relative de l'Histoire vers la pensée structurante — donc subjective — de l'auteur.

L'exemple le plus clair de ces ellipses se trouve dans *La novela de Perón*, où comme nous l'avons déjà évoqué l'auteur décide d'éluder les plus grands moments de gloire de Perón, c'est-à-dire l'intégralité de son premier mandat, pour ne le retrouver qu'aux alentours de 1954, lors de ses premiers dérapages politiques à l'occasion des conflits avec l'Eglise catholique. On observe donc l'ascension de Perón jusqu'au pouvoir, puis sa chute, sans assister à l'apogée de sa carrière politique. Ce choix est révélateur du projet de l'auteur, qui souhaitait purger la vie de Perón de tout ce qu'elle avait de plus glorieux, la vider de sa charge mythique.

Dans *Santa Evita*, peu de choses sont occultées, car le projet de l'auteur y était différent. La nuance n'est pas la même : dans ce roman, tout au plus pourrions-nous dire que l'auteur insiste plus ou moins sur certains aspects de la vie — et de la personnalité — d'Evita ; ainsi, certes, Martínez évoque les propositions d'Evita en faveur des droits des femmes, et notamment du droit de vote, mais il ne s'appesantit pas sur le sujet. Peut-être souhaitait-il estomper cette facette du personnage pour modérer l'image d'une Evita « féministe » et indépendante — dans le roman, si le personnage d'Evita paraît voué corps et âme au Général, elle a toutefois conquis des sphères de pouvoir traditionnellement réservées aux hommes. A moins que Martínez n'ait voulu montrer que l'image d'une Evita « féministe » était erronée³²⁶. Au contraire, dans *Santa Evita*, Martínez a recours au procédé inverse : il investit

³²⁵ *Ibid.*, *Santa Evita*, *op. cit.*, p.330 ; *Santa Evita*, *op. cit.*, p.425 : « Hordas de mariposas lo sepultaban bajo un tejido de velas encendidas y de flores silvestres. »

³²⁶ Pour plus d'informations sur la critique du féminisme supposé d'Evita, on peut consulter LÓPEZ BADANO, Cecilia M.T., *La novela histórica latinoamericana entre dos siglos. Santa Evita, cadáver exquisito de paseo por el canon*, *op.cit.*, pages 147 à 150.

les « blancs » de l'Histoire pour les remplir de son histoire, comme nous serons amenés à le constater.

Les faits historiques sont moins partie prenante dans les deux romans suivants de Martínez, *El vuelo de la reina* et *El cantor de tango*, tout d'abord car ils n'ont pas vu le jour pour les mêmes raisons. En effet, ces deux œuvres ont pour spécificité de résulter de « commandes » de maisons d'édition : *El vuelo de la reina* fait partie d'une série sur les sept péchés capitaux, et illustre celui de l'orgueil ; *El cantor de tango* s'inscrit dans un projet éditorial sur le thème de « Les écrivains et leur ville ». D'autre part, à l'exception de Pimenta Neves, de Menem — qui n'est pas nommé — et de son fils dans *El vuelo de la reina*, les personnages de ces deux romans ne sont pas des personnages référentiels, c'est-à-dire qu'ils n'ont pas de modèle dans notre monde de référence. Ces œuvres ne sont donc pas cette fois-ci un « duel de versions narratives », ce qui explique le rôle moins prépondérant des faits historiques dans leur économie. L'Histoire dans *El vuelo de la reina* sert ainsi majoritairement de toile de fond, et illustre l'activité du journal de Camargo. On y évoque le crash du Concorde³²⁷, la recherche de la dépouille du Che³²⁸ ou encore la situation à Gaza et dans les Balkans³²⁹. Mais les seuls faits historiques dont l'empreinte est importante pour la diégèse sont les scandales qui entourent Menem et sa famille (qui permettent de reproduire la corruption et l'impunité généralisées des années 1990), ainsi que le fait divers inspiré de l'assassinat par Antonio Pimenta Neves, directeur du journal *O Estado de Sao Paulo*, de sa jeune collaboratrice et maîtresse Sandra Gomide, et dont Martínez avait rendu compte dans un article intitulé « Pasioness brasileñas »³³⁰. Cet article est reproduit avec quelques variantes dans le chapitre 3 intitulé « Une passion brésilienne », et constitue un funeste présage puisque l'histoire se répètera, cette fois-ci avec pour protagonistes Camargo et Reina Remis. Ainsi, dans ce roman, l'Histoire ne vient que soutenir, illustrer la fiction — contrairement aux romans précédents, dans lesquels l'Histoire constituait l'armature centrale de l'histoire —, et ne suit donc pas une structure signifiante.

³²⁷ MARTINEZ, Tomás Eloy, *Orgueil, op.cit.*, p.14 : « [...] la photo du Concorde en flammes s'écrasant dans la banlieue parisienne occupe quatre colonnes [...] » ; *El vuelo de la reina, op.cit.*, p.15 : « [...] tiene a cuatro columnas la foto del Concorde, que cae en llamas sobre un suburbio de París [...] ».

³²⁸ *Ibid.*, *Orgueil, op.cit.*, p.42 : « Les téléviseurs reproduisaient la figure mythique du Che sur une table de l'hôpital de Vallegrande. Avait-on déjà retrouvé son corps ? » ; *El vuelo de la reina, op.cit.*, p.45 : « Los televisores multiplicaron la cara mítica del Che Guevara en la bata del hospital de Vallegrande. ¿Habrán ya encontrado el cadáver ? »

³²⁹ *Ibid.*, *Orgueil, op.cit.*, p.29 : « [...] juste des scènes de guerre à Gaza et dans les Balkans » ; *El vuelo de la reina, op.cit.*, p.31 : « [...] sólo escenas de guerra en Gaza y en los Balcanes ».

³³⁰ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, « Pasioness brasileñas », *La Nación*, 02.09.2000.

L'Histoire constitue également la toile de fond de *El cantor de tango*, puisque les protagonistes évoluent dans un pays au bord de l'abîme, lors de la crise de 2001 : Bruno Cadogan trouvera une Buenos Aires agonisante, tout comme le chanteur de tango qu'il est venu y chercher. Les souvenirs de la dictature de 1976 ne tardent pas non plus à se faire jour, et si le chaos ambiant accable les personnages, ils n'en sont pas moins affectés par les souvenirs plus anciens qui s'offrent à eux. La ville de Buenos Aires prend alors une dimension telle qu'elle la fait s'apparenter à un personnage : le temps s'imprime en elle, et elle devient un labyrinthe certes dans l'espace, mais aussi dans le temps et dans le comportement de ses habitants. L'Histoire surgit donc ça et là au gré des pérégrinations de Bruno Cadogan et des récitals de Julio Martel, qui ne suivent pas un ordre signifiant, comme le pensait Bruno de prime abord :

Dès lors, la carte était plus simple que je ne l'imaginai. Elle ne dessinait pas une figure d'alchimiste et ne dissimulait pas le nom de Dieu, pas plus qu'elle ne répétait les chiffres de la Kabbale. Elle suivait au hasard l'itinéraire des crimes impunis qui avaient été commis dans la ville de Buenos Aires. C'était une liste qui contenait une série infinie de noms et c'était précisément ce qui avait attiré Martel, car elle lui permettait de conjurer la cruauté et l'injustice, car elles aussi sont infinies.³³¹

L'Histoire est donc certes un motif fondamental du roman (elle soutient l'intrigue et maintient le suspense tout au long de la quête de Bruno), mais ne constitue pas une trame spécifiquement signifiante.

Avec son dernier roman, Martínez renoue avec ses anciens duels avec l'Histoire ; en effet, dans une certaine mesure, *Purgatorio* a également pour objectif de modifier l'Histoire, mais dans un sens différent de celui de *La novela de Perón* ou de *Santa Evita*. Le roman s'organise autour de trois protagonistes : deux cartographes, Emilia et Simón, et le narrateur, romancier (et double de l'auteur). Or d'après Martínez, ces deux professions sont semblables dans leur « désir de rectifier la réalité »³³². Il ne s'agira pas cette fois-ci de donner une version personnelle des faits opposée à la version officielle, mais plutôt de récupérer les années volées par la dictature et le terrorisme d'Etat. Pour ce faire, Martínez ancre son récit dans un présent de narration qui se situe entre 2006 et 2008, donc trente ans après les événements traumatiques à l'origine du roman. Ce présent est entrecoupé d'analepses, qui dans le premier chapitre vont se révéler tourner autour d'un axe constitué par la disparition de Simón. Les

³³¹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le chanteur de tango*, *op.cit.*, p.238 ; *El cantor de tango*, *op.cit.*, p.248 : « El mapa, entonces, era más simple de lo que imaginé. No dibujaba una figura alquímica ni ocultaba el nombre de Dios o repetía las cifras de la Cábala, sino que seguía, al azar, el itinerario de los crímenes impunes que se habían cometido en la ciudad de Buenos Aires. Era una lista que contenía un infinito número de nombres y eso era lo que más había atraído a Martel, porque le servía como un conjuro contra la crueldad y la injusticia, que también son infinitas. »

³³² MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.86 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.85 : « afán por corregir la realidad ».

deux premiers chapitres ont une construction similaire, partant du présent de narration (d'Emilia, puis du narrateur) pour aller explorer trente ans de souvenirs puis revenir au présent de narration. Le chapitre 3 alterne dans un mouvement pendulaire présent de narration et analepses ; le chapitre 4 semble s'ancrer dans le passé, mais la deuxième moitié du chapitre dément cette impression puisqu'elle nous ramène dans le présent de narration. Enfin, le chapitre 5 est dominé par le passé, mais des interruptions régulières nous ramènent au présent de narration. S'entrelacent donc un présent douloureux et un passé terrifiant et mortifère, mais les protagonistes sortiront victorieux de cette lutte contre la mort (les morts semées par la dictature et toutes les possibilités qu'elle a anéanties, mais aussi le combat contre la mort qu'a mené l'auteur, gravement malade alors qu'il terminait l'écriture de ce roman), puisque la fin de l'œuvre ne marque pas une fin, mais bien un renouveau : la fin du purgatoire d'Emilia annonce sa renaissance, en même temps que la naissance du roman (puisque le narrateur est alors sur le point d'écrire le roman que nous venons de lire), et la dernière phrase de *Purgatorio*, loin de refermer le champ des possibilités, annonce au contraire une métamorphose qui l'ouvre en grand lorsqu'Emilia annonce qu'elle part en voyage avec Simón, pourtant officiellement mort, sur un fleuve normalement non navigable : « [Le fleuve] va s'élargir pour nous. »³³³ La vie triomphe ainsi sur l'entreprise de mort menée par la dictature, et les années d'exil se trouvent enfin exorcisées : le présent et ses protagonistes sont victorieux des fantômes du passé.

Ainsi, la matière historique des romans de Martínez est sélectionnée et structurée temporellement de façon à la charger de la vision subjective de l'auteur : ces choix d'écriture entourant les faits historiques constituent un premier pas vers une version non officielle de l'Histoire. D'autre part, les personnages qui la peuplent subissent eux aussi des modifications et participent à la reconstruction de l'Histoire, notamment lorsque surgissent les anti-héros que l'Histoire a oubliés, que l'infra-histoire s'invite dans la grande Histoire et la modifie.

1.3.1.3. Des romans peuplés de personnages historiques... et moins historiques

Les romans de Martínez mettent donc en scène des personnages-référentiels³³⁴, mais aussi

³³³ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.301 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.291 : « [El río] se va a volver ancho para nosotros. ».

³³⁴ HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans *Poétique du récit*, R. Barthes, W. Kayser, Ph. Hamon (recueil réalisé sous la direction de Gérard Genette et Tzvetan Todorov), Paris, éditions du Seuil, 1977, p.122 : « *personnages-référentiels* : personnages historiques (Napoléon III dans les *Rougon-Macquart*, Richelieu chez A. Dumas...), mythologiques (Vénus, Zeus...), allégoriques (l'amour, la haine...), ou

des personnages surnuméraires³³⁵, les fameux « sans-noms » de l'Histoire de Walter Benjamin qui affirmait que pour reconstruire l'Histoire, il était nécessaire de prendre en compte tous les fils qui la constituent. Aussi, dans l'ombre des grands de ce monde s'agite une multitude d'êtres qui, si insignifiants soient-ils, jouent également leur rôle dans l'Histoire, et ce n'est qu'en considérant leur histoire au même titre que l'Histoire que l'on peut approcher la Vérité.

Cette nécessaire prise en compte des différents points de vue existants, tout en refusant une vision unique, globale, et donc subjective, est symbolisée par une image filée tout au long de *La novela de Perón*, celle de « l'œil de la mouche »³³⁶, qui constitue par ailleurs le titre du chapitre 10 :

Regardez ses yeux. [...] Ce sont des yeux très étranges, formés de quatre mille facettes. Chacun de ces yeux aperçoit quatre mille fragments différents de la réalité. Ça impressionnait beaucoup ma grand-mère Dominga. Juan, me disait-elle, qu'est-ce qu'elle voit, une mouche ? Elle voit quatre mille vérités ou une vérité coupée en quatre mille morceaux ? Et moi je ne savais jamais quoi lui répondre...³³⁷

Constitué de multiples facettes, l'œil de la mouche ne donne pas une seule vision uniforme du monde, mais une multitude d'images donnant toutes un point de vue légèrement différent. Et c'est de l'addition de ces images que naît une reproduction plus exacte de la réalité. Le roman démontre que la Vérité n'existe pas, que seules des vérités multiples peuvent coexister. Idéologiquement, l'œuvre s'oppose donc à la réponse unique qu'a essayé de donner l'armée bien des fois dans l'Histoire argentine (« L'armée doit être unique, les actions ne doivent tendre qu'à une seule fin, le chef ne peut être qu'un. »³³⁸), mais aussi à la vision unique du Général qu'essaie d'imposer López Rega (« Ce que je veux, c'est que vous choisissiez une

sociaux (l'ouvrier, le chevalier, le picaro...). [...] ils assureront donc ce que R. Barthes appelle ailleurs un "effet de réel" »

³³⁵ JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, collection écriture, 2004. (1^{ère} édition: avril 1992), p.29 : il existe une « [...] répartition préalable des êtres romanesques en deux types : ceux qui ont un modèle dans le monde de référence ; ceux qui sont "surnuméraires" par rapport à ce monde (c'est-à-dire, selon la terminologie de Eco, sans correspondant dans la "réalité"). »

³³⁶ Notons que l'on trouve déjà cette même image de l'œil de la mouche dans *Hijo de Hombre* (1960), de Augusto ROA BASTOS (Madrid, Alfaguara, 1989, p.293 : « Sus ojos tallados de innumerables facetas, me miran fijamente. Siento que nada puedo ocultarle. Sabe de mí mucho más que yo mismo. En esta gota de obsidiana se aloja toda la memoria del mundo. Me observa borneando lentamente los inmensos y tornasolados poliedros que llenan todo el cañadón, mientras se restriega la trompetilla con los filamentos de las patas, cada una de las cuales podría alzarme en vilo con la fuerza de diez tigres. Para qué voy a espantarla. Volverá, insistirá una y otra vez, como una uña sobre una cicatriz, hasta que brote la puntita escarlata. No hay una sola. Hay millones. El cañadón entero zumba como una colmena. »).

³³⁷ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le roman de Perón*, op.cit., p.225 ; *La novela de Perón*, op.cit., p.282 : « Vean esos ojos. [...] Son ojos muy extraños, de cuatro mil facetas. Cada uno de esos ojos ve cuatro mil pedazos diferentes de la realidad. A mi abuela Dominga le impresionaba mucho. Juan, me decía : ¿qué ve una mosca ? ¿Ve cuatro mil verdades, o una verdad partida en cuatro mil pedazos ? Y yo nunca sabía qué contestarle... ».

³³⁸ *Ibid.*, *Le roman de Perón*, op. cit., p.227 ; *La novela de Perón*, op. cit., p. 284 : « El ejército debe ser único, las acciones deben tender a un solo fin, el jefe sólo puede ser uno. »

seule version des événements. Une seule : n'importe laquelle. »³³⁹) : ce qui importe, ce n'est pas son essence, mais qu'il n'y en ait qu'une. Ce procédé est en accord avec le projet à l'origine d'une telle œuvre : le roman est né de cet écart que Martínez avait ressenti entre l'image qu'il avait de Perón et celle que Perón voulait donner de lui-même.

Cette myriade de points de vue participe donc de la lutte contre le mythe, et implique la présence de personnages inconnus de l'Histoire, tels que José Cresto et Arcángelo Gobbi dans *La novela de Perón*, personnages marginaux qui vont participer de la dégradation de la vision de l'Histoire officielle. En effet, ces éternels perdants, à la vision du monde distordue, vont approcher Perón et l'attirer dans leur médiocrité³⁴⁰, dans leur condition de simples mortels, rendant par là-même impossible son passage à l'immortalité qu'il a tant désirée. Isabel, la troisième épouse de Perón, fait également partie de ces êtres marqués par la médiocrité et l'échec, mais López Rega tirera profit de sa faiblesse pour la pousser vers le sommet, et bien sûr s'y hisser lui-même. Aussi, s'ils sont tous trois marginaux, ils n'en ont pas moins la capacité d'influencer l'Histoire : Gobbi, au mysticisme sombre et violent, inspire la peur, et de fait participera au massacre d'Ezeiza ; Isabel, secondée par López Rega, favorisera un climat de violence et de terreur en Argentine lors de sa présidence. Seul Cresto est inoffensif, sa marginalité permettant simplement d'introduire une carnavalisation de l'entourage de Perón et donc de décrédibiliser ce dernier — ainsi que de mettre en évidence les luttes de pouvoir qui se jouent également entre les médiocres pour contrôler ceux qui sont encore plus faibles qu'eux, en l'occurrence Isabel.

Santa Evita et *El vuelo de la reina* ont également leur lot de sans-noms de l'Histoire, dont les actions ont cette fois-ci moins d'impact sur l'Histoire, car ils ont plutôt vocation à être les témoins de ce qui se trame dans l'ombre et à le révéler. Ainsi, dans *Santa Evita*, Renzi accède à l'intimité d'Evita en qualité de majordome, et c'est lui qui trouvera et sauvera les manuscrits de cette dernière, ou bien c'est Aldo Cifuentes — le « Petit Poucet » — qui rapportera au narrateur la lente dérive de Moori Koenig. Le procédé est encore plus évident dans *El vuelo de la reina* puisque les protagonistes — Camargo et Reina Remis — sont eux-mêmes des sans-noms de l'Histoire, mais en tant que journalistes ils sont amenés à la côtoyer et à en dénoncer les scandales.

El cantor de tango tourne autour de deux sans-noms de l'Histoire — Bruno Cadogan et Julio Martel —, qui vont assumer la tâche de sauver de l'oubli d'autres sans-noms victimes de

³³⁹ *Ibid.*, *Le roman de Perón*, *op. cit.*, p. 195 ; *La novela de Perón*, *op. cit.*, p. 246 : « Lo que quiero es que elija una sola versión para los hechos. Una sola : la que fuere. »

³⁴⁰ Pour plus de détails, consulter VALVERDE, Lucie, « Historia, memoria y corporalidad en *La novela de Perón* de Tomás Eloy Martínez », *op.cit.*, partie 3.1, « Unos personajes marginalizados », p.52-64.

l'Histoire. Ainsi, Martel chante en l'honneur des victimes de la dictature à des endroits de Buenos Aires où ces sans-noms ont écrit une page de l'Histoire, bien que le grand public n'en ait pas connaissance. Il chante ainsi dans Parque Chas en souvenir de son ami el Mocho Andrade, à l'endroit où celui-ci lui a raconté avoir participé à la planification de l'enlèvement du cadavre d'Aramburu, ou encore en hommage à Catalina Godel, militante « subversive » disparue par la dictature. Ces hommages permettent aussi à l'auteur d'invoquer le souvenir d'un autre disparu, Francisco Urondo, personnage-référentiel cette fois-ci, qui bien qu'il ne soit pas nommé apparaît dans le roman comme « le poète » ; en effet, les passages de poèmes que ce personnage écrit puis lit à Andrade pendant leur mission sont des extraits de « Tinieblas para mirar »³⁴¹ et de « El nieto de Dios »³⁴², poèmes de Francisco Urondo. Des personnages non historiques rappellent donc à notre mémoire le rôle de ceux dont l'Histoire a retenu le nom, mais qui ont été « effacés » par la dictature.

Purgatorio enfin fait la part belle aux sans-noms de l'Histoire, puisque ses protagonistes ne sont pas des personnages historiques, mais des anonymes qui ont vécu dans leur chair les conséquences de la dictature, en ont été victimes et incarnent les milliers d'histoires similaires qui constituent l'Histoire infâme de cette dictature. Ce roman présente également deux figures marginales : Large Lenny, prophète incompris qui annonce le retour de Simón, et celui qu'on ne nomme que « l'écrivain », qui a trouvé comment atteindre le « midi éternel »³⁴³. Ces marginaux sont ici des figures d'illuminés, qui détiennent une certaine vérité car ils ont trouvé l'accès à un autre monde.

Ainsi, bien que l'Histoire joue un rôle déterminant dans les romans de Martínez, *La novela de Perón* étant ainsi comme il le dit lui-même un roman « peuplé de personnages historiques »³⁴⁴, ces personnages sont accompagnés d'un essaim de sans-noms de l'Histoire, permettant l'introduction d'infra-histoires qui sont autant d'éléments à sauver de l'oubli et destinés à reconstruire une Histoire qui ne serait pas celle des vainqueurs. Ces œuvres sont donc également peuplées de sans-noms et de marginaux qui en « polluent » la grande

³⁴¹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le chanteur de tango*, op.cit., p.184 : « Des ténèbres à observer —m'a dit le poète [...]. Je vois / des vantardises et des humilités / apocryphes et pas mal / de souffrance cachée. Je vois la lumière / partagée des inconsciences, je vois, / je vois, une petite branche, de quelle couleur : je ne puis le dire. » ; *El cantor de tango*, op.cit., p.191 : « Tinieblas para mirar —me dijo el poeta [...]. Veo / jactancias y humildades / apócrifas y bastante / sufrimiento disimulado. Veo la luz / compartida de las inconsciencias, veo, / veo, una ramita, de qué color : no puedo decirlo. »

³⁴² *Ibid.*, *Le chanteur de tango*, op.cit., p.186 : « Je vais ouvrir les portes [...], pour fermer / les yeux et ne pas regarder / plus loin que mon nez, ne pas respirer, ne pas toucher en vain le nom de Dieu. » ; *El cantor de tango*, op.cit., p.194 : « Estoy por abrir las puertas [...], por cerrar / los ojos y no mirar / más allá de mis narices, no oler, no tocar el nombre de Dios en vano. »

³⁴³ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatoire*, op.cit., p. 140 ; *Purgatorio*, op.cit., p.136 : « mediodía eterno ».

³⁴⁴ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, « Ficción, Historia, periodismo : límites y márgenes », op.cit., « novela poblada por personajes históricos ».

Histoire, projettent un éclairage différent sur la vie des personnages illustres de l'Histoire — et en arrivent même parfois à en faire des êtres à leur image, des perdants que l'Histoire a malmenés.

Par l'entremise des personnages, les éléments historiques se trouvent ainsi mêlés à l'histoire fictionnelle développée dans chaque roman, et les procédés de la fiction vont achever de les convertir en des faits différents de ceux revendiqués par l'Histoire officielle.

1.3.1.4. Les procédés de l'histoire racontée

Il faut noter que Tomás Eloy Martínez a toujours pris soin de souligner que malgré l'omniprésence de l'Histoire dans ses romans, il s'agit là d'œuvres de fictions, et le lecteur est toujours appelé à faire la part des choses. Ainsi, le titre de *La novela de Perón* indique déjà en lui-même qu'il s'agit d'une fiction ; quant à *Santa Evita*, l'auteur a personnellement insisté auprès de ses éditeurs pour que figure sur la couverture la mention « roman ». Les œuvres suivantes font figurer un avertissement en fin de livre, comme cette « note finale » à *El vuelo de la reina* :

Tous les personnages et les lieux de ce roman, même ceux qui semblent inspirés de la réalité, relèvent de la fiction. Les lire de manière différente trahirait leur nature.³⁴⁵

El cantor de tango utilise le même procédé :

En dehors de Jean Franco et Richard Foley, tous les personnages de ce roman sont imaginaires, même ceux qui paraissent réels.³⁴⁶

Ces avertissements portent en eux-mêmes l'indication que ces œuvres ne sont pas « que » des œuvres dont le seul intérêt résiderait dans la fiabilité des informations qui y sont fournies ; l'Histoire est un prétexte pour l'auteur qui souhaite donner une vision certes vraisemblable — donc sérieusement documentée — de l'Histoire, mais tout en la modifiant de façon à imprimer sa subjectivité sur ces faits historiques.

Le rôle de l'auteur va bien au-delà d'un choix dans la somme d'événements historiques que présente l'Histoire ou d'une simple disposition des faits ; ces romans présentent une grande part de création à la mesure du projet de l'auteur.

Tous les romanciers sont rebelles, mais tous les rebelles ne sont pas romanciers. Pourquoi ? Contrairement aux autres, ce dernier ne sait pas qu'il l'est, il ignore les racines profondes de son désaccord avec la réalité : c'est un rebelle aveugle. La démence luciférienne à laquelle le pousse sa révolte — supplanter Dieu, refaire la réalité —, le caractère extrême qu'elle adopte chez lui, est la

³⁴⁵ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Orgueil*, op.cit., p.283 ; *El vuelo de la reina*, op. cit., p.313 : « Todos los personajes y lugares de esta novela, aun los que parecen tomados de la realidad, corresponden al orden de la ficción. Leerlos de otro modo violentaría su naturaleza. ».

³⁴⁶ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le chanteur de tango*, op. cit., p.243 ; *El cantor de tango*, op.cit., p.255 : « Salvo Jean Franco y Richard Foley, todos los personajes de esta novela son imaginarios, aun aquellos que parecen reales. »

manifestation de cette tenace obscurité. C'est pourquoi il écrit : pour protester contre la réalité et, en même temps, chercher, creuser cette mystérieuse raison qui a fait de lui un suprême objecteur. Son œuvre est deux choses à la fois : une reconstruction de la réalité et un témoignage de son désaccord avec le monde. Indissolublement unis, on voit apparaître dans son œuvre les deux ingrédients, l'un objectif, l'autre subjectif : la réalité avec laquelle il est brouillé et les raisons de cette inimitié ; la vie telle qu'elle est et ce qu'il voudrait supprimer, ajouter ou corriger de la vie. Tout roman est un témoignage chiffré : il constitue une représentation du monde, mais d'un monde auquel le romancier a ajouté quelque chose : son ressentiment, sa nostalgie, sa critique. Cet élément ajouté est ce qui fait d'un roman une œuvre de création et non d'information, ce que nous appelons à juste titre l'originalité du romancier.³⁴⁷

L'œuvre de Tomás Eloy Martínez n'échappe pas à cette définition de Mario Vargas Llosa : dans *La novela de Perón*, l'auteur souhaite reconstruire une réalité qui constitue un témoignage de son désaccord avec l'Histoire que Perón avait voulu créer et laisser à la postérité. On y trouve la vie telle qu'elle est — les événements de l'Histoire évoqués dans le roman —, des passages que l'auteur a décidé de supprimer — les ellipses —, mais aussi ce qu'il a voulu ajouter ou corriger en y intégrant son propre ressenti ; si la matière exploitée par l'auteur est composée de faits historiques, il n'en reste pas moins que ces éléments ne demeurent pas à l'état brut, ils sont remaniés par l'auteur pour les orienter dans un sens différent — sans pour autant en modifier le contenu, il en modifie la signification, et manipule leur réception par le lecteur. Ainsi, si dans le journalisme narratif de Martínez « la réalité s'étire, se tord, mais ne devient jamais fiction »³⁴⁸, ici l'auteur va au contraire faire en sorte que l'Histoire devienne histoire.

Il ne s'agit bien sûr pas de forcer le sens de l'Histoire, mais de la présenter sous un angle différent, dans la perspective qu'on pense être la plus proche de la réalité — de *sa* réalité. Comme le dit Tomás Eloy Martínez :

Je transfigure le monde tel qu'il est en autre chose. Je fais en sorte que les choses qui existent, ont déjà été ou ne sont pas, soient comme je souhaite qu'elles soient. En somme, c'est de transfigurer dont il s'agit. [...] C'est-à-dire, faire en sorte que les choses de ce monde deviennent autres, que ces choses mêmes soient autres. [...] Le langage aussi constitue une transfiguration du monde.³⁴⁹

Ainsi, à travers l'écriture, on peut « transfigurer » le monde — et donc son histoire —, le modeler à son goût. Comme nous allons le constater, cette transfiguration de la réalité est en toute logique bien plus forte dans les œuvres qui livrent un duel avec l'Histoire, soit *La novela de Perón*, *Santa Evita* et *Purgatorio*. Toutefois, Martínez fait lui-même remarquer

³⁴⁷ Citation de Vargas Llosa, dans FORGUES, Roland, *Mario Vargas Llosa, Elena Poniatowska : le cri de la révolte*, éditions Mare & Martin, DL, 2006.

³⁴⁸ SÁNCHEZ, Matilde, « El registro de la mirada subjetiva », *op.cit.* : « [...] la realidad se estira, se retuerce pero jamás se convierte en ficción. »

³⁴⁹ MÁRMOL, José, « Tomás Eloy Martínez : gracias por escribir », interview de Tomás Eloy Martínez, publiée dans *Jornal de poesia*, n° 4/5, Fortaleza/ São Paulo, en novembre 2000, disponible sur <http://sololiteratura.com> (>Tomás Eloy Martínez >miscelánea >entrevistas): « [...] transfiguro en otra cosa el mundo que ya es. Hago que las cosas que existen, las que ya fueron o no son, sean como quiero que sean. De lo que se trata, pues, es de transfigurar. [...] Es decir, hacer que las cosas del mundo se conviertan en otras, que las mismas cosas sean otras. [...] El lenguaje es, también, una transfiguración del mundo. » Nous traduisons.

qu'il avait une moindre latitude par exemple dans *La novela de Perón* que dans *Santa Evita*, où la construction du mensonge est permanente. En effet, l'auteur avait une liberté d'action plus restreinte de par l'existence d'un hypotexte à *La novela de Perón*, c'est-à-dire le contenu des entrevues que lui avait accordées le Général, et qui comme nous l'avons vu ont été d'une certaine façon à l'origine du projet de *La novela de Perón*³⁵⁰. Cet impératif n'existant pas dans *Santa Evita* et *Purgatorio*, les procédés utilisés seront différents, et l'auteur développera une grande variété de techniques visant à désajuster les repères de son lecteur.

1.3.2. Une réalité transfigurée

1.3.2.1. Altération de la limite entre fiction et réalité

1.3.2.1.1. Des personnages qui troublent les limites

Comme nous l'avons déjà constaté, Martínez inclut dans ses romans des sans-noms de l'Histoire, qui côtoient les personnages historiques, parvenant ainsi à modifier le sens de l'Histoire ainsi que la perception des personnages historiques par le lecteur. La construction des personnages-référentiels et des personnages surnuméraires est l'un des premiers procédés permettant d'altérer la limite entre fiction et réalité.

Tout d'abord, Martínez attribue parfois certaines de ses propres pensées à ses personnages, qui reprennent donc à leur compte les idées de l'auteur ; ainsi, lorsque le Général, hilare, fait remarquer à Nun Antezana qu'il est impossible qu'Aramburu ait dit « Procédez »³⁵¹ juste avant son exécution, puisqu'il était bâillonné, c'est une idée qui est venue à Martínez, alors que jusque là personne n'avait remarqué cette invraisemblance, et certainement pas le général Perón — comble de l'ironie, c'est un auteur de fiction qui pointe du doigt les incohérences de l'Histoire. Ce sont donc là ses propres mots que l'auteur met dans la bouche de son personnage : il ne s'agit pas de la retranscription véridique d'un dialogue ayant réellement eu lieu. Cette remarque, ainsi que les moqueries du Général vis-à-vis du nom de l'opération — Opération Pindapoy³⁵² —, montrent un Perón qui ne prenait pas du tout au sérieux les Montoneros et leur action. Ainsi, à travers le discours qu'il attribue à ses personnages —

³⁵⁰ On peut donc considérer que les chroniques *Las memorias del General* et *Las vidas del General* constituent un hypotexte à *La novela de Perón*, car si leur date de publication est postérieure à celle de *La novela de Perón*, le contenu des entrevues avait déjà été fixé et publié dans la revue *Panorama* : ces chroniques ne font que reprendre intégralement ces entrevues, en leur ajoutant bien entendu en annexe les commentaires de l'auteur.

³⁵¹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le roman de Perón, op. cit.*, p.212 ; *La novela de Perón, op. cit.*, p.268 : « Proceda ».

³⁵² *Ibid.*, *Le roman de Perón, op.cit.*, p.212 : « "Opération Pindapoy/ Comando Juan José Valle". Le nom a amusé le Général : Pindapoy, c'est une marque d'oranges. » ; *La novela de Perón, op.cit.*, p.266 : « "Operación Pindapoy/ Comando Juan José Valle". El General se rió del nombre : Pindapoy, una marca de naranjas. »

parfois sur des détails insignifiants —, Martínez nous suggère des traits de caractère qui diffèrent des versions officielles.

De la même manière, l'auteur nous suggère ces traits de caractères à travers le comportement de ses personnages, comme Evita, certes protectrice du peuple, mais qui pouvait reprendre aussi facilement qu'elle avait donné, et au caractère dur :

La violence de [l'] indignation [d'Evita] laissa le Chino interloqué. Malgré les ragots sur les accès de mauvaise humeur de la première dame, les actualités n'offraient que des images affectueuses et maternelles. Il comprenait à présent qu'elle pouvait être féroce. Deux rides profondes se creusaient de chaque côté de son nez et nul ne soutenait alors son regard.³⁵³

Ainsi, la bienfaitrice du peuple est présentée comme une femme pouvant être aussi colérique et cinglante qu'elle se montrait douce et bienveillante — Martínez présente ainsi tous les visages d'Evita qui composent son mythe.

Dans *Santa Evita* également, l'auteur brouille les pistes en attribuant certaines actions à Moori Koenig — comme par exemple la série d'articles de journaux qu'il est censé avoir publiés, ou l'évacuation en Europe du corps d'Eva —, alors qu'elles étaient en réalité le fait du colonel Héctor Cabanillas. L'auteur efface les limites entre les personnages de l'Histoire et les personnages de *son* histoire. Il en résulte des personnages denses, qui attirent le lecteur par leur incroyable complexité — et pour cause : si l'on reprend l'exemple du personnage de Moori Koenig, on voit bien que cet être unique dans la fiction est la somme de deux êtres réels. Le docteur Pedro Ara est également une construction : à la facette — réelle, si l'on lit les mémoires du docteur — du scientifique rigoureux, Martínez ajoute une pointe d'ambiguïté et de délire dans son personnage — caractéristiques inventées cette fois-ci³⁵⁴. Il en va de même dans *La novela de Perón* pour le personnage de Nun Antezana, dont le modèle est inspiré à la fois d'un ami dont l'auteur a souhaité taire le nom, et du physique de Rodolfo Galimberti ; Nun a le visage de Galimberti — avec tout ce que peut connoter la description physique d'un personnage —, mais ses actions sont celles d'un autre homme : l'auteur ne laisse rien au hasard dans la détermination de ses personnages, dont chaque élément de description correspond à un effet particulier qu'il souhaite obtenir.

La quête de Bruno, qui sous-tend toute l'intrigue de *El cantor de tango*, tient également à l'épaisseur de ce personnage mystérieux du chanteur de tango. En effet, Julio Martel est le

³⁵³ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita, op.cit.*, p.198 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.253 : « La intensidad de aquella indignación desconcertó al Chino. Se oían chismes sobre los malos humores de la Primera Dama, pero los noticieros sólo ofrecían imágenes benévolas y maternas. Se le formaban dos arrugas profundas en los costados de la nariz y en esos momentos nadie le sostenía la mirada. »

³⁵⁴ Pour plus d'informations sur la construction du personnage du docteur Ara, voir LOPEZ BADANO, Cecilia M.T., *La novela histórica latinoamericana entre dos siglos. Santa Evita, cadáver exquisito de paseo por el canon, op.cit.*, p.69-70.

fruit de l'amalgame de deux chanteurs mythiques de tango : tout d'abord de Carlos Gardel, modèle explicite du jeune Estéfano Caccace, dont il imite la gestuelle et le physique. Il se fonde dans son modèle³⁵⁵, qui lui inspire également son nom de scène. Mais Martel ressemble aussi étrangement à Luis Cardei (1944-2000), chanteur affecté par la même maladie que Martel — l'hémophilie — et qui avait lui aussi du mal à se déplacer à la fin de sa vie, préférait les très vieux tangos, admirait profondément Gardel, avait également chanté à El Club del Vino et avait un temps subsisté grâce aux *quinielas*. Ainsi, Martel est un personnage purement surnuméraire, mais fortement inspiré de deux modèles du tango, ce qui ne peut que renforcer l'effet de vraisemblance et troubler le lecteur.

Dans *Purgatorio*, le seul personnage-référentiel est Videla, mais — tout comme Menem dans *El vuelo de la reina* — il n'est pas même nommé par son véritable patronyme, puisqu'on le nomme d'abord « le président », puis « l'Anguille », en référence à sa maigreur (Martínez n'a pas souhaité nommer directement Videla ou Massera dans son roman: « [...] je n'ai pas voulu me rabaisser et mettre leur nom dans un roman signé de mon nom. Cela me semblait être un acte d'autodénigrement très sévère. »³⁵⁶). Mais ce qui importe dans ce personnage, c'est sa proximité avec le docteur Dupuy, qui donne à ce dernier tout le poids nécessaire à ce que le lecteur saisisse sa responsabilité dans les exactions de la dictature. Pure création littéraire, Dupuy est un personnage surnuméraire : il n'a jamais existé, et n'a pas de modèle dans le monde de référence. Il incarne cependant le mode de pensée de la dictature, puisqu'il en est à la fois l'idéologue et le porte-voix, et représente la force et l'arbitraire de la dictature, en même temps que la complicité civile. Il incarne à lui seul la tyrannie, il est le despote absolu puisqu'il contrôle à la fois l'espace public (en veillant à la diffusion de la propagande du régime et au muselage de la presse), et l'espace privé, puisqu'il asservit tous les membres de sa famille, et en particulier sa fille Emilia, qui est son pendant exact. En effet, Emilia incarne quant à elle toutes les victimes de la dictature : elle a subi la terreur quotidienne de la dictature infligée par son père, l'emprisonnement arbitraire et la torture psychologique, la douleur de la disparition de son mari et l'exil. C'est donc cette fois-ci à travers des personnages surnuméraires que Martínez tente de modifier l'Histoire, en faisant triompher Emilia et son histoire sur l'Histoire imposée par la dictature.

³⁵⁵ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le chanteur de tango*, op.cit., p.104 : « Quand Martel imitait Gardel, il était Gardel [...] » ; *El cantor de tango*, op.cit., p.107 : « Cuando Martel imitaba a Gardel, era Gardel ».

³⁵⁶ FRIERA, Silvina, «Tomás Eloy Martínez habla de *Purgatorio*, su nueva novela. “Tuve que meterme en un tembladeral” », *Página/12*, 8 novembre 2008 : « [...] no quise rebajarme y poner sus nombres en una novela firmada por mí. Me parecía que era un acto de autodenigración muy severo. » Nous traduisons.

Le jeu entre personnages-référentiels et surnuméraires permet ainsi à l'auteur de brouiller les limites entre la fiction et la réalité, en modifiant la vision de certains personnages historiques, ou en recréant par l'intermédiaire de personnages surnuméraires la lutte menée par la fiction — l'histoire — et la réalité — l'Histoire —. Martínez travaille donc sur les contours de ses personnages historiques, investissant des espaces laissés libres par l'historiographie ; de même, dans *Santa Evita* et *Purgatorio*, il investira les « blancs » de l'Histoire pour les remplir de son histoire.

1.3.2.1.2. L'investissement des zones d'ombre de l'Histoire

Le procédé majeur qui fait clairement de *Santa Evita* une œuvre de fiction est l'exploitation des zones d'ombre de l'histoire d'Eva Perón. En effet, le passé d'Evita présente un certain nombre d'énigmes que l'auteur va utiliser pour construire son roman ; l'une d'elles concerne l'épisode du renoncement du *Cabildo Abierto* du 22 août 1951, lorsqu'Evita se fait attendre et finalement refuse la vice-présidence, alors que tout était préparé pour qu'elle l'accepte : aussi, comment expliquer ce retard et ce revirement soudain ? L'auteur profite de ce « vide » de l'Histoire — aucun historien n'a pu donner une explication à ce comportement — pour la remplir de ce qu'il a pu imaginer, et pour ce faire il crée un témoin de la scène : Julio Alcaraz, le coiffeur d'Evita, à travers qui le lecteur va prendre connaissance des détails de cette journée. Pour expliquer la réserve de Perón vis-à-vis de la candidature de sa femme, l'auteur décide que ce jour sera celui de l'annonce du cancer d'Evita. Or, nous savons de source sûre qu'aussi bien Perón qu'Eva étaient déjà au courant de la maladie d'Eva depuis au moins 1950, si ce n'est plus tôt³⁵⁷.

D'autres zones d'ombre se trouvent ainsi exploitées : c'est par exemple le cas de la rencontre d'Eva avec Magaldi, ou encore les sept ou huit mois de 1943 pendant lesquels Eva disparaît sans que nous sachions ce qui a pu lui arriver dans ce laps de temps, ainsi que ce qui a pu se dire lors de l'enterrement du père d'Evita. L'Histoire a voulu que la mort d'Evita présente aussi des inconnues : la mort d'Evita constitue un autre « blanc » de l'Histoire, un blanc qui durera 14 ans, période pendant laquelle seules quelques personnes dans le monde surent où était le corps : Martínez comble donc ce silence de l'Histoire par les créations de

³⁵⁷ Evita est opérée de l'appendicite le 12 janvier 1950 par le docteur Ivanissevich, qui diagnostique un cancer de l'utérus. D'après Hugo Gambini, Ivanissevich affirma que les premiers signes du cancer étaient visibles depuis 1947. Quant à Perón, il lui est arrivé d'affirmer que le cancer d'Evita s'était déclaré en 1949 — affirmation à prendre avec précaution étant donné la mémoire défaillante du Général. Il existe donc plusieurs versions concernant la date de la première annonce de cancer, mais elles sont toutes antérieures à ce 12 janvier 1950. Toutefois, il est exact que c'est fin août 1951 que l'on pratique une biopsie qui indique clairement la présence d'un carcinome endophytique, c'est-à-dire d'une tumeur maligne. Pour plus d'informations, consulter le livre de DUJOVNE ORTIZ, Alicia, *Eva Perón*, éditions Grasset et Fasquelle, Paris, 1995.

son imagination. On pense notamment aux passages du roman dans lesquels Martínez imagine que la momie d'Eva a été cachée derrière l'écran du cinéma du Rialto, ou encore que l'on avait réalisé des copies du corps :

Aujourd'hui, des gens viennent affirmer qu'ils savaient que le corps d'Eva Perón s'était trouvé derrière le cinéma Rialto. Mais moi, je me souviens parfaitement du moment où je suis sorti d'un repas chez des amis, et où je leur ai dit : « Derrière le rideau de ce cinéma — qui était évidemment un cinéma des années 30 ou 40 —, je vais mettre le corps d'Eva ». Il ne s'y est jamais trouvé. Il n'y a pas eu de copies du cadavre d'Eva Perón non plus. Je viens de terminer une longue série d'articles, publiée dans *El País* de Madrid et constituée d'entrevues avec les types qui ont séquestré le cadavre ; ils assurent qu'il n'y a jamais eu de copie, et il n'existe aucune preuve du contraire. Mais lorsque j'ai inventé des copies dans le roman, car j'en avais besoin pour que [le colonel Carlos Eugenio de] Moori Koenig se trompe avec une fausse Eva et qu'ainsi éclate sa folie — et que, de plus, il trouve son objet de culte dans le pire endroit qui soit, la vitrine d'une rue de maisons closes à Hambourg —, est apparu, quinze jours après la publication du roman, un homme, célèbre assistant d'un sculpteur, qui d'après lui avait réalisé les copies du corps. A chaque fois que l'on crée un mythe, et ici je l'ai vu en gestation, surgissent des connaisseurs, des témoins ou des complices de ce qu'est le mythe.³⁵⁸

L'auteur affirme donc que le mensonge est permanent dans *Santa Evita*, puisque l'Histoire lui permettait d'exercer plus facilement son imagination, en exploitant ses vides.

En ce qui concerne *Purgatorio*, l'auteur brode autour des événements historiques ; on ne peut pas dire que Martínez investit les blancs de l'Histoire, mais plutôt qu'il enveloppe les événements historiques fondamentaux de la dictature, et en particulier les opérations de propagande, de faits qui dynamitent leur grandeur et leur portée. On peut ainsi évoquer le Mondial de Football de 1978, qui constitua une grande opération de communication pour la Junte, qui voulait en faire la vitrine du succès du régime. Dupuy est logiquement chargé de la propagande entourant l'événement, et c'est l'occasion pour l'auteur de nous montrer un échec cuisant du pouvoir du docteur. En effet, celui-ci pense tout d'abord à Orson Welles pour produire le film du Mondial, et c'est l'occasion d'une première défaite de Dupuy dans ce duel entre deux spécialistes de l'illusion : il ne parviendra pas à convaincre Welles de mettre son pouvoir artistique au service du pouvoir politique de la Junte :

Je te propose un marché, Charlie. Moi, je mets ma magie dans ce documentaire, toi, tu me paies avec ta propre magie.

Je ne comprends toujours pas, Orsten.

³⁵⁸ NEYRET, Juan Pablo, « Novela significa licencia para mentir », *op. cit.* : « Hay gente que aparece ahora diciendo que sabía que el cuerpo de Eva Perón estuvo detrás del cine Rialto. Pero yo recuerdo perfectamente el momento en que salí de un almuerzo en casa de unos amigos, y les dije: “Detrás del telón de este cine —que era un cine, obviamente, de los años '30 o '40— voy a meter el cuerpo de Eva”. Nunca estuvo ahí. Tampoco hubo copias del cadáver de Eva Perón. Acabo de publicar una larga serie que está saliendo en *El País*, de Madrid, son entrevistas a los tipos que secuestraron el cadáver, y ellos sostienen que nunca hubo una copia, y no hay ninguna prueba de que la hubiera. Pero al inventar copias en la novela, porque las necesitaba para que [el coronel Carlos Eugenio de] Moori Koenig se confundiera con una Eva falsa y así el proceso de locura estallara —y que, además, la encontrara en el peor lugar posible para su objeto de culto, que era la vidriera de una calle de prostíbulos en Hamburgo—, apareció, a los quince días de publicada la novela, en una de las representaciones en Buenos Aires, un señor, conocido asistente de un escultor, que supuestamente había hecho las copias del cuerpo. Siempre que se crea un mito, y aquí he visto la gestación del mito, empiezan a salir conocedores, o testigos, o cómplices, de lo que es el mito. ».

Tu ne comprends pas, Charlie ? Je te fais ce film gratis, avec la meilleure Coupe du monde qu'on ait jamais vue, et toi et tes commandants vous faites réapparaître les disparus.³⁵⁹

C'est là un premier choc prouvant d'une part le pouvoir des arts en termes de communication, et d'autre part la liberté et l'éthique inaliénables du créateur : aucun tyran ne peut le soumettre à son bon vouloir.

La guerre des Malouines et sa représentation dans le roman est l'occasion de montrer la rébellion d'Emilia, qui représente la rébellion d'un certain nombre d'Argentins à travers les Grands-Mères de la place de Mai, avec lesquelles manifeste Emilia lors de l'émission de propagande montée par son père :

Emilia se rend aux portes de la chaîne en procession avec les mères et les femmes des disparus. Comme toutes les autres, elle a la tête couverte d'un foulard blanc. Elle espère que son père la verra, qu'il la fera expulser. Rien ne soulagerait autant son mépris qu'un bon scandale.³⁶⁰

Ainsi, sans compter la pleine conscience de Dupuy que la défaite contre la Grande-Bretagne est inévitable, information que la propagande arrive à peine à dissimuler, la victime incarnée se rebelle enfin contre son bourreau, et qui plus est elle n'est pas seule. Cette autre défaite est d'autant plus cinglante qu'elle est reliée à la précédente par l'ombre de Welles :

[Dupuy] s'inspire encore des leçons d'illusionnisme d'Orson Welles. Quel fils de pute, ce Welles, pense-t-il, admiratif et haineux. Par sa faute, il s'est brouillé avec l'Anguille et l'Amiral. Peu de temps après avoir rejeté son offre de tourner le documentaire qui l'aurait comblé de gloire, Welles se moque de l'Argentine et filme *The Muppet Movie*, une idiotie pour enfants attardés. [...] Ce qu'il ne lui pardonne pas, c'est d'avoir prêté sa voix à *Génocide*, un documentaire insipide sur les camps de concentration nazis, où l'on cite en passant les prisons argentines.³⁶¹

Ainsi, les événements marquants utilisés par la dictature comme éléments de propagande se trouvent entourés dans *Purgatorio* d'un parfum de défaite. Les illusions funestes de la dictature ne sont pas aussi puissantes que celles créées par les arts, ici par l'entremise de Welles. C'est là un premier travail de sape de la dictature et de ce qu'il en reste.

Remarquons que *La novela de Perón* ne comporte pas ce type de jeu tirant profit des blancs de l'Histoire, pour la simple raison de l'existence d'un hypotexte qui devait être

³⁵⁹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatoire, op.cit.*, p.221 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.214 : « Te hago un trato, Charlie. Yo pongo mi magia en ese documental, tú me pagas con tu magia.

Sigo sin entender, Orsten.

¿No entiendes, Charlie? Te hago la película gratis, con el mejor mundial de fútbol que se haya visto, y tú con tus comandantes hacen aparecer a los desaparecidos. »

³⁶⁰ *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.264 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.256-257 : « Emilia va a las puertas del canal en procesión con las madres y las esposas de los desaparecidos. Como todas, se ha cubierto la cabeza de un pañuelo blanco. Espera que su padre la vea, que la mande expulsar. Nada aplacaría tanto su desprecio como un buen escándalo. »

³⁶¹ *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.263 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.255-256 : « Todavía [a Dupuy] lo inspiran las lecciones de ilusionismo de Orson Welles. Qué hijo de puta Welles, piensa con admiración e inquina. Lo ha hecho quedar muy mal con la Anguila y el Almirante. Poco después de rechazar su oferta para dirigir el documental que iba a llenarlo de gloria, se burla de la Argentina y filma *The Muppet Movie*, una ridiculez para niños retrasados. [...] Lo que no le perdona es que haya sido la voz cantante de *Genocidio*, un documental desabrido sobre los campos de concentración nazis en los que, de paso, se alude a las prisiones argentinas. »

discrédité. Martínez utilisera donc un autre procédé pour atteindre son objectif, s'appuyant alors sur le mélange des genres pour mieux jeter le doute sur la personnalité du Général.

1.3.2.2. Mélange des genres

Roman gothique hallucinant, histoire d'amour perverse, histoire d'horreur impressionnante, histoire nationale à rebours hallucinante, perverse et impressionnante, *Santa Evita* est tout cela et un peu plus.³⁶²

Comme tout peut constituer un roman, *Santa Evita* l'est aussi, mais c'est en même temps une biographie, une fresque sociopolitique, un reportage, un document historique, une fantaisie hystérique, un éclat de rire surréaliste et un feuilleton radiophonique à la fois tendre et émouvant.³⁶³

Comme le remarquent Vargas Llosa et Carlos Fuentes, la principale caractéristique de *Santa Evita* (mais aussi de *La novela de Perón*) réside dans sa composition : c'est un roman hétérogène, relevant de la mosaïque³⁶⁴. En effet, le monde à part que crée Martínez doit énormément à ce patchwork d'éléments disparates, qui remettent constamment en question la définition que le lecteur peut avoir de ces œuvres. C'est ce jeu entre les différents genres — littéraires ou non — qui contribue au désajustement des repères du lecteur, et permet par là même de brouiller les indices qui distinguent les éléments fictionnels de la réalité. C'est un procédé que l'on ne retrouvera pas (ou dans une faible mesure) dans les autres romans de Martínez, la volonté de troubler le lecteur dans ses connaissances les plus profondes étant moindre dans les autres romans.

S'il est indéniable que ces œuvres ont une forte composante poétique — qu'on pense à certaines phrases comme « Les âmes possèdent leur propre force d'inertie : elles n'aiment pas la vitesse, l'air libre, l'anxiété »³⁶⁵ —, *La novela de Perón* et *Santa Evita* comportent d'autres styles étrangers à celui de la création littéraire pure. Chaque genre exploité par l'auteur permet d'ajouter une teinte différente à l'œuvre, ou d'obtenir certaines réactions liées à la nature de chaque genre ; le lecteur, ballotté d'un genre à l'autre, attribue aux faits relatés des caractéristiques qui lui viennent de la façon dont ils sont rapportés.

³⁶² FUENTES, Carlos, « *Santa Evita* », *La Nación*, supplément « Cultura », février 1996 : « Alucinante novela gótica, perversa historia de amor, impresionante cuento de terror, alucinante, perversa, impresionante historia nacional à rebours *Santa Evita* es todo eso y algo más. » Nous traduisons.

³⁶³ VARGAS LLOSA, Mario, « Los placeres de la necrofilia », [en ligne], pour le supplément « Cultura » de *La Nación*, février 1996, disponible sur <http://www.literatura.org/> (> escritores > Tomás Eloy Martínez) : « Como todo puede ser novela, *Santa Evita* lo es también, pero siendo, al mismo tiempo, una biografía, un mural sociopolítico, un reportaje, un documento histórico, una fantasía histórica, una carcajada surrealista y un radioteatro tierno y conmovedor. » Nous traduisons.

³⁶⁴ LÓPEZ BADANO, Cecilia M.T., dans *La novela histórica latinoamericana entre dos siglos. Santa Evita, cadáver exquisito de paseo por el canon*, op.cit., désigne cette hétérogénéité (dans *Santa Evita*) sous la formule de « cadáver exquisito literario » (« cadavre exquis littéraire », nous traduisons). Nous n'utiliserons pas cette terminologie à laquelle nous n'adhérons pas pour ce qu'elle véhicule, à savoir le surréalisme et l'écriture automatique, sans rapport avec l'écriture de Martínez.

³⁶⁵ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita*, op. cit. p.51 ; *Santa Evita*, op. cit., p.68 : « las almas tienen su propia fuerza de gravedad : les disgustan las velocidades, el aire libre, el ansia ».

Ainsi, lorsque Martínez insère des listes ou des chronologies dans son texte, il joue sur le genre historique, censé amener des preuves documentées de ce qu'il avance, ainsi qu'une organisation cohérente des faits. Ces éléments, qui ne sont pas sans rappeler ceux que l'on peut trouver dans *La pasión según Trelew*, amènent le lecteur à considérer alors ce qu'il lit comme étant proche de l'œuvre d'un historien — d'autant plus que comme nous l'avons déjà dit, l'époque en question est représentée avec beaucoup de précision.

Dans le même ordre d'idée, l'auteur exploite tout particulièrement le genre journalistique et la forme du reportage, qui lui permettent de teinter son récit d'une apparence de vérité, et ce pour deux raisons : tout d'abord, pour ce que Martínez lui-même a appelé « l'effet de contiguïté ». En effet, pour peu qu'une information, aussi invraisemblable soit-elle, soit publiée dans un journal, les lecteurs vont automatiquement considérer que ce qu'ils lisent est véridique, appartient à la réalité et non à la fiction. N'oublions pas que *La novela de Perón* a tout d'abord été publié par épisodes dans la presse, et a donc largement bénéficié de cet effet. De même, le fait que les personnages principaux de *La novela de Perón* et de *Santa Evita* soient tous deux des journalistes n'est pas anodin. *La novela de Perón* va même jusqu'à présenter la même organisation typographique qu'un périodique — ainsi bien entendu que le style caractéristique de l'écriture journalistique. D'autre part, l'insertion d'un narrateur journaliste permet une vision d'ensemble : le journaliste est censé prendre de la distance vis-à-vis des faits, donc un narrateur journaliste amène une certaine distance — une distance assimilable à de l'objectivité par le lecteur non avisé.

L'auteur exploite également la forme des écrits universitaires, avec des notes de bas de page³⁶⁶, ou encore les références précises du livre de Pedro Ara³⁶⁷, comme s'il présentait une bibliographie sur laquelle ses recherches étaient basées : ce type d'écriture renvoie au sérieux et à la rigueur du travail de chercheur, ce qui renforce la crédibilité de l'histoire racontée. Les chercheurs Jean Franco et Richard Foley font ainsi une apparition dans *El cantor de tango*, donnant à la quête de Bruno Cadogan une certaine légitimité.

Martínez insère aussi les gribouillis de Diana dans les marges d'un journal, les notes en langage codé de Moorí Koenig, un rapport de police, des témoignages enregistrés sur microphone, tout cela invitant le lecteur à penser que le narrateur a mené une véritable enquête dans la tradition du roman policier, avec des preuves, des rapports de police, des témoins ou des témoignages que l'on cherche désespérément, des questions sans réponse

³⁶⁶ MARTINEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita*, *op. cit.* pages 114, 115, 117 et 128 ; version originale, *op. cit.*, pages 147, 149, 152 et 165.

³⁶⁷ *Ibid.*, *Santa Evita*, *op. cit.* p.22 ; version originale, *op. cit.*, p.32.

jusqu'à ce qu'apparaisse comme par miracle la personne qui, sans le savoir, détient des informations qui vont faire avancer l'enquête. Ce motif de l'investigation est bien sûr récurrent dans l'ensemble de l'œuvre de Martínez, puisque Reina Remis et Camargo enquêtent pour dénoncer les opérations frauduleuses du Président, Bruno est à la recherche de Martel et tente de comprendre la logique de ses récitals, et enfin le narrateur étudie des documents laissés par Emilia lorsque celle-ci a disparu.

L'auteur fait entrer un dernier élément inusuel dans *Santa Evita* : un scénario de film. En effet, pour que le lecteur se laisse emporter par le côté extrêmement théâtral, visuel de ce jour du *Cabildo Abierto*, il choisit de le présenter sous forme de scénario. Le lecteur ayant la sensation que le narrateur a réellement pour but de reconstituer pas à pas la vie d'Evita, allant même jusqu'à se baser sur des images d'archives, son adhésion grandit. D'autre part, le fait de voir ce narrateur en train de créer détourne l'attention du fait que ce que l'on lit est aussi un acte de création. Ce dédoublement de personnalité — un auteur qui crée un narrateur dont le personnage lui-même crée ce que l'on sait l'auteur capable de créer puisqu'il a co-écrit des scénarii — participe également à égarer le lecteur sur les pistes de ce qui appartient au texte, donc à la fiction, et au hors-texte, donc à la réalité.

Enfin, la réception extraordinaire de *La novela de Perón* (et dans une moindre mesure, de *Santa Evita*) peut être attribuée au jeu mis en place par Martínez entre biographie, autobiographie et fiction. Nous avons pu constater que c'est à travers la fiction que l'auteur va tenter de révéler les contradictions qui entourent la vie du Général et la difficulté — voire l'impossibilité — de les conjuguer en une seule et unique biographie ou autobiographie. Toutefois, notons qu'il ne s'est pas complètement détourné de ces deux derniers genres, puisqu'il va en utiliser les ressorts pour suppléer aux failles d'une autobiographie au contenu pour le moins contestable.

Qui dit fiction, dit pacte romanesque³⁶⁸ ; cependant, *La novela de Perón* et *Santa Evita* vont connaître une réception étonnante, en contradiction avec ce pacte établi. En effet, si l'un des objectifs de ces romans était de dévoiler les zones d'ombre de la vérité historique, leur succès en la matière a amplement dépassé les attentes de l'auteur, puisqu'à la grande surprise de Martínez lui-même, certains épisodes de son invention ont été immédiatement tenus pour authentiques, les critiques faisant moins l'éloge du travail du romancier que d'un travail minutieux de documentation, quand bien même il était clairement spécifié qu'il s'agissait d'œuvres de fiction. On peut pourtant souligner la volonté affirmée de l'auteur de ne laisser

³⁶⁸ LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Editions du Seuil, 1996, p.27.

aucune ambiguïté quant à la nature de ses œuvres — et donc au mode de lecture attendu — : comme nous l'avons déjà souligné, *La novela de Perón* porte en son titre même *l'attestation de fictivité*³⁶⁹ ; quant à *Santa Evita*, la mention de « roman » figure en bonne place sur la couverture. Il était donc parfaitement explicite pour l'auteur qu'il instaurait là un pacte romanesque — même s'il souhaitait bien sûr insinuer le doute chez ses lecteurs vis-à-vis des mémoires officielles ; or il semble que ce pacte ait été malmené, notamment par la confrontation en son sein même d'une pseudo-autobiographie et d'une pseudo-biographie.

En effet, le roman présente d'une part des « mémoires » écrites par un *personnage* nommé Perón — il s'institue donc un semblant de pacte autobiographique entre un personnage fictif (certes « existentiellement conservateur »³⁷⁰) et le lecteur —, mais aussi des antimémoires écrites par un journaliste, Zamora — il s'établit donc un semblant de pacte biographique entre un autre personnage fictif et le lecteur. Mais ces genres ne constituent pas l'unique matière du roman : ce ne sont que deux « branches » parmi d'autres, qui sont autant d'artifices d'un pacte romanesque clairement spécifié, mais qui a manifestement été lu de façon biaisée.

Pour autant, on ne peut en aucun cas pas prétendre ici que le « pseudo-pacte autobiographique » fonctionne à plein ; en effet, si l'on retrouve dans le roman des fragments d'une autobiographie, fragments largement inspirés des mémoires dictées par Perón en 1970, puisqu'ils en sont la reproduction quasiment exacte, et si le roman tourne effectivement autour du Général, celui-ci n'en est qu'un des nombreux personnages : il n'en est en aucun cas le protagoniste, ni même son narrateur — et encore moins l'auteur bien entendu. Point d'*identité*³⁷¹ possible donc entre auteur, personnage et narrateur, puisque ni l'auteur ni le narrateur du roman ne sont le Général Perón. Dans ce cas, comment expliquer une telle réception ? C'est que le roman tire son impact d'une autre identité de nom entre auteur, narrateur et personnage, autour de Martínez lui-même. En effet, on peut constater dans ses œuvres la présence récurrente d'un personnage-narrateur — voire d'un protagoniste-narrateur — homonyme de l'auteur, qui exerce le même métier que lui — le journalisme ou l'écriture en général —, et dont certains indices concrets liés à sa vie personnelle achèvent d'établir l'identité entre auteur, personnage et narrateur. C'est le cas dans *La novela de Perón*, dans lequel le chapitre 14, intitulé « Première personne », donne la parole à Martínez : « J'ai

³⁶⁹ *Ibid.*, p.27.

³⁷⁰ JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, *op.cit.*, p.65. Jouve reprend là la terminologie de Gareth Evans, qui oppose les personnages « existentiellement conservateurs » (ayant un modèle dans le monde « réel ») et les personnages « existentiellement novateurs ».

³⁷¹ LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, *op. cit.*, p.14.

souvent raconté cette histoire, mais jamais à la première personne, Zamora. [...] Pour une fois, je vais devenir le personnage principal de ma vie. »³⁷²

Tomás Eloy Martínez, alors journaliste pour *La Opinión*, est donc ici l'un des personnages de notre histoire, et en assume aussi la narration — un fait mis en avant par le titre du chapitre — en plus de présenter une identité de nom (et de profession) avec l'auteur du roman. D'autre part, le lecteur sait que l'épisode rapporté dans ce chapitre a réellement eu lieu. Ainsi, en parallèle du pacte romanesque, s'établit un pacte autobiographique.

Or, Martínez est un journaliste bien connu en Argentine. Doublé d'un procédé d'*identité* propre à l'autobiographie, ou du moins à la littérature de l'intime, *La novela de Perón* a donc aussi bénéficié de « l'effet de contiguïté », que nous avons déjà évoqué. De plus, l'œuvre traitant d'un monument de l'Histoire argentine, le lecteur donne pour acquis qu'en tant que journaliste, l'auteur aura nécessairement vérifié ses sources avant d'affirmer quoi que ce soit. Cet amalgame explique donc aussi qu'en dépit des protestations de Martínez, les lecteurs n'aient pas pris en compte la différence fondamentale qu'impliquent les genres de la biographie, de l'autobiographie, du roman — et même de l'écriture journalistique.

Ainsi, de façon paradoxale, cette combinaison d'un *pacte romanesque majeur* (majeur en quantité, dans la mesure où la fiction pure reste majoritaire dans le roman) et d'un *pacte autobiographique mineur* (en quantité encore une fois, puisque l'auteur-personnage-narrateur Martínez apparaît relativement peu), mais aussi d'un *faux pacte autobiographique* (qu'un *personnage* nommé Perón établit avec le lecteur du roman, dans un récit enchâssé) et d'un *faux pacte biographique* (dans la mesure où son auteur est un personnage fictif) a fait qu'en dépit de la *pratique patente de la non-identité*³⁷³ et de l'*attestation de fictivité* liées au pacte romanesque, les lecteurs se sont approprié une fiction de la même manière qu'ils auraient assimilé le contenu d'une biographie ou d'une autobiographie.

La novela de Perón est construit de manière à proposer différents regards sur un même moment de l'Histoire ou sur un même personnage, et ainsi se mêlent différents « fils » narratifs. Entre autres, on y trouve les mémoires du Général, qui s'entrelacent avec des antimémoires menées par le journaliste Zamora. Ces deux versions des mémoires du Général constituent l'envers et le revers de la médaille, deux variantes antagonistes puisque le passage pseudo-journalistique corrige les faits que Perón écrit à sa manière dans ses mémoires ; d'autre part, on peut noter que ces deux textes se répondent, puisque dans l'organisation du

³⁷² MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le roman de Perón*, op.cit., p.275-276 ; *La novela de Perón*, op.cit., p.345-346 : « He contado muchas veces esta historia, pero nunca en primera persona, Zamora. [...] Por una vez voy a ser el personaje principal de mi vida. »

³⁷³ LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, op. cit., p.27.

roman les deux versions se succèdent toujours : on trouve d’abord celle du général, puis la version non-officielle dans le chapitre suivant — version non-officielle qui témoigne du résultat des investigations de Martínez. Toutefois, la différence de contenu ne suffit pas à créer tant de discordance : c’est surtout de la construction que naît la subversion.

En effet, c’est l’emplacement même des passages pseudo-autobiographiques qui permet de jeter le discrédit sur leur contenu ; tout d’abord, les textes des mémoires (c’est-à-dire la retranscription de l’hypotexte, avec une typographie qui les distingue du reste de la narration) s’insèrent dans un récit qui les déprécie avant même qu’on ne les ait lus, puisqu’on nous y démontre d’avance le non-respect du pacte référentiel — pourtant inhérent à tout pacte autobiographique — : ce n’est pas la ressemblance qu’ambitionne Perón, mais la perfection de son image, au nom de laquelle il « élimin[e] des Mémoires tous ces cousins et tantes qui faisaient tache. »³⁷⁴ : « Pas de demi-teintes, cela susciterait de la confusion chez le lecteur. “Ça vous plaît comme ça : des *vies exemplaires* ? [nous soulignons]” lui avait demandé López [...]. “C’est bien comme ça, avait répondu Perón. Exactement ce que je voulais.” »³⁷⁵

Un exemple flagrant de négation volontaire du pacte référentiel concerne le souvenir de la veillée funèbre du général Mitre : dans le récit qui amène la retranscription du passage des mémoires correspondant à cet épisode, Perón affirme se souvenir qu’il y était allé seul avec ses cousins — version corroborée par une personne du hors-texte, sa cousine, dans les annexes de *Las vidas del General*³⁷⁶ ; or, aussi bien les mémoires de *Las vidas del General* que leur retranscription dans la pseudo-autobiographie offrent une version distincte, modelée selon le désir de López Rega, qui affirme qu’il était présent aux côtés du Général — alors que Mitre était mort avant même que López Rega ne naisse... On trouve donc ici un aperçu du dialogue que souhaitait établir Martínez entre ses romans et *Las vidas del General* : le roman montre un personnage qui dit la vérité en privé (ce que prouve un témoignage du hors-texte), alors qu’il ment dans son autobiographie, ce qui constitue un aveu de mensonge délibéré.

Le roman va même plus loin, puisque dans un renversement des valeurs, aussi bien le Général que son secrétaire en viennent à affirmer que ce n’est pas leur œuvre qui doit refléter la réalité, mais qu’au contraire, lorsque modèle et reflet paraissent incompatibles (le reflet ne résistant pas à l’épreuve de vérification), c’est que l’erreur vient non pas de la reproduction, mais de la réalité : « Dans ces cas, [...] ce ne sont pas des trous de mémoire mais des erreurs

³⁷⁴ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le roman de Perón*, op. cit., p.61 ; *La novela de Perón*, op.cit., p.74 : « limpi[a] de las Memorias el manchón de primos y tías que las empañaban. »

³⁷⁵ *Ibid.*, *Le roman de Perón*, op. cit., p.55 ; *La novela de Perón*, op.cit., p.67 : « Nada de medias tintas, para que no se confundan los lectores. ¿Así le gustan : vidas ejemplares ?, le había preguntado López [...]. Así está bien, había respondido Perón. Tal como yo quería. »

³⁷⁶ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Las vidas del General*, op. cit., pages 29 et 83.

de la réalité. »³⁷⁷ Perón découvre ainsi avec satisfaction que « le secrétaire a supprimé les erreurs. Il a interprété la véritable histoire : celle qui aurait dû se produire [...]. »³⁷⁸

D'autre part, grâce à la comparaison immédiate avec les antimémoires, le lecteur peut constater par lui-même que les mémoires lues précédemment ne résistent pas à l'épreuve de vérification. Mieux, on nous décrit un Perón d'un cynisme extrême vis-à-vis des sources sur lesquelles s'appuient les chercheurs : « Quelqu'un a écrit je ne sais plus où que je devrais étudier plus soigneusement les documents. Bravo ! Ils sont là, les documents, j'en ai autant que j'en veux. Et s'il n'y en a pas, López les invente. Il lui suffit de poser les mains sur une feuille de papier pour la jaunir [...]. »³⁷⁹

C'est là un aveu très clair de l'usage délibéré du mensonge pour parvenir à ses fins. Ainsi, on nous présente paradoxalement un autobiographe (certes fictif, mais qui a pour modèle un personnage historique et dont les textes dont on lui accorde la paternité existent dans le hors-texte) qui se joue de la réalité, et un personnage fictif — Zamora — qui la rétablit. Cette juxtaposition permet de mettre en corrélation la relation entre fiction et réalité avec la dialectique du mensonge et de la vérité, abordée à partir de l'association inattendue de l'Histoire au mensonge et de la fiction à la Vérité, le but du personnage homonyme de l'auteur dans *La novela de Perón* étant de « [...] troquer enfin l'Histoire contre la vérité »³⁸⁰.

La présence d'un personnage narrateur homonyme de l'auteur n'est justement pas non plus anodine dans le processus de transfiguration de la réalité, puisque comme nous allons le constater, cette démultiplication de la figure de Martínez participe du passage de l'Histoire vers l'histoire, semant le doute dans l'esprit du lecteur.

1.3.2.3. Auteur, narrateur ou personnage ?

En prétendant transcrire le discours des autres en se l'appropriant, le narrateur de *La novela de Perón* et de *Santa Evita* s'inscrit dans la lignée d'un Pierre Ménard³⁸¹, ce qui rend plus difficile pour le lecteur l'identification de la source première du discours. En effet, *La novela de Perón* marque un tournant dans l'œuvre de Tomás Eloy Martínez : dans ce roman, l'auteur s'efface, se démultiplie en créant les personnages de Zamora et de Tomás Eloy

³⁷⁷ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le roman de Perón, op. cit.*, p.59 ; *La novela de Perón, op.cit.*, p.72 : « En estas cosas [...] no hay fallas de la memoria sino desaciertos de la realidad. »

³⁷⁸ *Ibid.*, *Le roman de Perón, op. cit.*, p.57 ; *La novela de Perón, op.cit.*, p.70 : « [...] el secretario ha reparado los deslices. Ha interpretado la historia verdadera : la que debió suceder [...] ».

³⁷⁹ *Ibid.*, *Le roman de Perón, op. cit.*, p.52 ; *La novela de Perón, op.cit.*, p.64 : « Alguien ha escrito por ahí que debo estudiar mejor los documentos. Ajá. Aquí están los documentos, todos los que se me da la gana. Y si no están, López los inventa. Le basta con posar las manos sobre un papel para volverlo amarillo [...] ».

³⁸⁰ *Ibid.*, *Le roman de Perón, op.cit.*, p.276 ; *La novela de Perón, op.cit.*, p.346 : « [...] desarmarme de la historia para poder armarme al fin con la verdad. »

³⁸¹ BORGES, Jorge Luis, « Pierre Ménard, auteur du Quichotte », dans *Fictions*, Gallimard, Paris, 1983.

Martínez, qui assument la narration. La dilution de l'instance en charge des choix de narration oblige le lecteur à plus de vigilance, car il n'est sûr de rien ; on constate plus ou moins nettement qu'une instance fait de la rétention d'information, mais il est difficile d'en deviner l'origine et la nature. Ainsi, lorsqu'apparaissent des marques de coupure dans le rapport de police reproduit dans *La novela de Perón*, il est difficile de juger qui est responsable de ces coupures, c'est-à-dire de savoir si ces coupures ont été faites par l'auteur lui-même ou en amont de l'auteur :

[...] AUX SUS-MENTIONNES EFFETS PERSONNELS de Abelardo Antezana alias Nun et de Diana Bronstein alias la Flaca, alias la Colorada, alias la Pecosita sont joints des extraits de l'hebdomadaire *Horizonte*, édition spéciale du 20-6-1973, article intitulé LA VIE ENTIERE DE PERON –L'HOMME ; LE LEADER – DOCUMENTS ET RECITS DE CENT TMOINS, avec des annotations manuscrites des personnes susdites. Tous ces effets ont été saisis au cours de la perquisition effectuée à 16 heures ce même jour dans la propriété dénommée « Playa de Noche », sise avenue de la Noria, district d'Esteban Echeverría, province de Buenos Aires [...].³⁸²

Parfois, on doute de l'identité de la voix qui assume la narration : est-ce le personnage nommé Tomás Eloy Martínez, le narrateur, ou bien une incursion des pensées de l'auteur dans le roman ? C'est le cas dans le chapitre intitulé « Première personne »³⁸³ dans *La novela de Perón* : situé au cœur du roman, il accentue l'indécision du lecteur ; comment savoir si ce « je » signifie qu'il y a correspondance entre auteur, narrateur et personnage ? Les projections de l'instance source du texte se multiplient et laissent le lecteur dans le doute : à qui attribuer la paternité des jugements émis dans le roman ? Est-ce la voix de l'auteur, celle de son narrateur ou encore du personnage du même nom ? Ainsi, lorsque l'on lit :

[...] vous connaissez déjà le décor. La voix rauque du Général invitait à entrer, López Rega qui installe les magnétophones, Isabel proposant à ces messieurs une tasse de café : nous vous épargnerons tous ces détails.³⁸⁴

Qui assume le choix de ce « nous vous épargnerons » ? L'auteur, le narrateur, ou le personnage ? Ici, il est plus qu'évident qu'entre les informations reçues par le lecteur et l'instance énonciatrice, il y a rétention d'informations : la volonté explicite d'effectuer des

³⁸² MARTINEZ, Tomás Eloy, *Le roman de Perón*, op. cit., p.226 (les marques de coupure dans le texte font partie intégrante de l'œuvre) ; *La novela de Perón*, op. cit., p.283 : « [...] A los mencionados efectos personales de Abelardo Antezana (a) Nun y de Diana Bronstein (a) la Flaca (a) la Colorada (a) la Pecosita se acompañan recortes de la revista semanal *Horizonte*, edición especial del 20-6-1973, artículo titulado *LA VIDA ENTERA DE PERÓN – EL HOMBRE, EL LÍDER- DOCUMENTOS Y RELATOS DE CIEN TESTIGOS*, con anotaciones manuscritas de las personas antedichas. Todos estos efectos fueron requisados en el allanamiento que se practicó a las 16.00 horas del día de la fecha en la finca denominada “Playa de Noche”, sita en avenida de la Noria, partido de Esteban Echeverría, provincia de Buenos Aires [...]. »

³⁸³ *Ibid.*, chapitre 14.

³⁸⁴ *Ibid.*, *Le roman de Perón*, op. cit., p.234 ; *La novela de Perón*, op. cit., p.293 : « [...] ya conocen ustedes el escenario. La voz ronca del General invitando a pasar, López Rega disponiendo los grabadores, Isabel ofreciendo a los caballeros una tacita de café: ahorraremos todo eso. Recogeremos sólo el desnudo diálogo donde las voces se entremezclan y rearman el pasado (ese pasado) tal como fue. »

coupes dans la narration est claire, presque brutale, puisque le rythme ternaire du début de la phrase est brutalement interrompu par le « nous vous épargnerons tous ces détails ».

La construction d'une représentation du passé du Général est aussi explicite lorsque le narrateur va jusqu'à indiquer la musique qui accompagnerait la représentation cinématographique de l'image que l'auteur a voulu transmettre au lecteur :

Fin du zigzag. Commence un nouveau chapitre avec la musique du tango que Discépolo écrivait cinq ans après : *Cambalache...*³⁸⁵

La manipulation du lecteur devient aussi très nette lorsque l'on s'aperçoit dans une sorte de mise en abîme qu'un personnage énonce ce qu'est précisément en train de faire l'auteur lorsqu'il écrit le roman :

Pour une fois, je vais devenir le personnage principal de ma vie. Je ne sais pas comment. Je veux dévoiler ce qui n'a pas été écrit, me débarrasser du non-dit, troquer enfin l'Histoire contre la vérité.³⁸⁶

C'est le personnage nommé Tomás Eloy Martínez qui déclare ceci à Zamora, alors que c'est exactement la ligne de conduite de l'auteur. Aussi, le lecteur est en droit de considérer — même si à aucun moment l'auteur ne l'affirme — que le personnage est le fidèle reflet de l'auteur. Toutefois, ce n'est pas le personnage de Tomás Eloy Martínez qui assume la narration ; c'est un narrateur hétérodiégétique parfois, et la plupart du temps, c'est la voix de Zamora qui fait avancer le récit. Parfois même, le lecteur peut penser que les personnages eux-mêmes ressentent cette manipulation de leur vie par une instance extérieure, comme c'est le cas du Général qui se fait cette réflexion à propos de ses Mémoires :

[...] les souvenirs de la Seconde Guerre ne sont plus les miens. Je les lis et j'ai l'impression qu'ils ont mené leur propre vie. Regardez ça par exemple. Vous me voyez dire ce qui suit ?³⁸⁷

Dans le même esprit de la mise en abîme qui fait que l'on attribue des attitudes de l'auteur à un personnage, on trouve des indices d'une réflexion sur la paternité littéraire dans le chapitre 9 de *La novela de Perón* :

Les Argentins ne savent même pas qui est Schlieffen, López, et, avec le temps, ils se ficheront bien de ce que Napoléon aura dit ou non. Ils demanderont : cette phrase ? Ah ! elle est du Général ! Et ce sera tout.³⁸⁸

³⁸⁵ *Ibid.*, *Le roman de Perón, op. cit.*, p.236 ; *La novela de Perón, op. cit.*, p.297: « Fin del zigzag. Comienza un nuevo capítulo con música del tango que Discépolo escribiría cinco años después: *Cambalache...* »

³⁸⁶ *Ibid.*, *Le roman de Perón, op. cit.*, p.276 ; *La novela de Perón, op. cit.*, p.346: « Por una vez voy a ser el personaje principal de mi vida. No sé cómo. Quiero contar lo no escrito, limpiarme de lo no contado, desarmarme de la historia para poder armarme al fin con la verdad. »

³⁸⁷ *Ibid.*, *Le roman de Perón, op. cit.*, p.269 ; *La novela de Perón, op. cit.*, p.337: « Ya los recuerdos que fueron a la Segunda Guerra no son míos. Los leo y me parece que siguieran viviendo por su cuenta. Vea esto, por ejemplo: ¿quién soy aquí, diciendo lo que sigue? »

³⁸⁸ *Ibid.*, *Le roman de Perón, op. cit.*, p.179-180 ; *La novela de Perón, op. cit.*, p.227: « Los argentinos ni siquiera saben quién es Schlieffen, López, y con el tiempo se olvidarán de lo que Napoléon dijo o no dijo. Preguntarán: ¿tal frase? ¡Ah, es del General! Y ahí acabará todo. »

Ce que le Général fait des déclarations d'hommes de guerre célèbres, l'auteur le fait lui aussi en s'appropriant le discours du Général, qui finit par ne plus vraiment lui appartenir. Les événements sont remodelés selon la volonté d'une instance difficile à cerner parfois, et dont la volonté de communication est évidente, que ce soit avec son lecteur ou avec les personnages qu'elle met en scène :

Tous ces zigzags dans la vie de notre héros désorienteront peut-être le lecteur.³⁸⁹

Le lecteur nous autorisera un ultime zigzag en accéléré.³⁹⁰

[...] vous connaissez déjà le décor.³⁹¹

Et ici, dans le sanctuaire, tu humes les émanations de ton anxiété, López Rega, tu essuies avec un mouchoir ta terreur de l'échec. Si tu rêves seulement, si tu ornes à peine d'une belle apparence des formes sans fond, ta représentation sera bientôt flanquée par terre, López, tu seras la risée de tous.³⁹²

La construction dans l'imaginaire du lecteur de la représentation de l'instance en charge de l'énonciation est donc problématique : si le lecteur ressent la présence d'une instance qui modèle le monde à son gré, il est difficile de l'identifier ; l'auteur, en dotant les personnages de Zamora et de Martínez de certaines caractéristiques autobiographiques, brouille les pistes et incite le lecteur à effacer les limites entre auteur, personnage et narrateur. Le lecteur ne peut en effet s'empêcher de chercher des ressemblances malgré l'auteur, puisque le roman présente des aspects autobiographiques voulus.

Ainsi, dans *La novela de Perón*, l'histoire d'amour entre le narrateur et Irene Kaufman est un épisode réel de la vie de l'auteur. Certains épisodes de sa vie personnelle se trouvent ainsi exploités dans *La novela de Perón* et *Santa Evita*, comme par exemple la rencontre avec Walsh à Paris³⁹³, pendant laquelle il a été effectivement question de partir à la recherche du corps d'Eva Perón, que Martínez et Walsh pensaient caché dans la ville de Bonn. Il faut toutefois se garder de penser que cet épisode raconté dans les deux romans est purement autobiographique : le personnage de Tomás Eloy Martínez y est différent de l'auteur Tomás Eloy Martínez ; cette anecdote permet simplement à l'auteur d'évoquer des expériences qu'il

³⁸⁹ *Ibid.*, *Le roman de Perón*, *op. cit.*, p.231 ; *La novela de Perón*, *op. cit.*, p.290: « Quizá tanto zigzag en la vida de nuestro héroe desorienta al lector. »

³⁹⁰ *Ibid.*, *Le roman de Perón*, *op. cit.*, p.233 ; *La novela de Perón*, *op. cit.*, p.293: « El lector nos permitirá un último zigzag acelerado. »

³⁹¹ *Ibid.*, « [...] ya conocen ustedes el escenario. »

³⁹² *Ibid.*, *Le roman de Perón*, *op. cit.*, p.273 ; *La novela de Perón*, *op. cit.*, p.342: « Y aquí, en el santuario, hueles los olores de tu ansiedad, López Rega, te secas con el pañuelo tu terror al fracaso. Si sólo estás soñando, si estás vistiendo apenas de bulto bello a unas formas sin fondo, pronto de desbaratará tu representación, López, te correrán con borlas de todas partes. »

³⁹³ Attribuée à Zamora dans *Le roman de Perón*, *op.cit.*, p.205 (*La novela de Perón*, *op. cit.*, p.258), même si le nom de Walsh n'est pas cité (« On t'a aperçu à Paris : à six heures du soir, avant-hier, au café Bonaparte ». « Te hemos visto en París : a las seis de la tarde, anteayer, en el café Bonaparte. ») ; cette rencontre avec Walsh est reprise dans *Santa Evita*, mais cette fois-ci attribuée au personnage de Tomás Eloy Martínez, avec plus de détails.

connaît bien, et par là d'emporter l'adhésion de son lecteur, qui éprouve de la sympathie pour un narrateur qu'il sent avant tout humain, avec ses forces et ses failles, obnubilé par sa quête, parfois perdu au milieu de toutes ses investigations, et vulnérable lorsqu'il évoque une histoire d'amour passée. Cette présence encore plus appuyée de la personnalité de l'auteur explique donc une altération plus importante encore de la limite entre fiction et réalité : l'auteur l'ayant vécu, le récit gagne en vraisemblance, et l'auteur peut se permettre un éventail de création plus large.

L'exemple le plus représentatif de cette exploitation de la vie personnelle de l'auteur se trouve dans la narration des pérégrinations du corps d'Eva Perón hors d'Argentine, évoquées assez rapidement dans *La novela de Perón*, et développées plus longuement dans *Santa Evita*. Jusqu'alors, personne ne savait où avait été caché le corps pendant les 14 ans durant lesquels il avait disparu. Le coup de téléphone que reçoit Zamora³⁹⁴ en pleine nuit dans *La novela de Perón* préfigure le même appel que recevra l'auteur une nuit de 1989³⁹⁵. Dans *La novela de Perón*, Nun Antezana révèle simplement à Zamora qu'il a suivi la piste du corps jusqu'à Bonn³⁹⁶. Mais dans *Santa Evita*, cet épisode prend de l'ampleur — peut-être car entre temps, pendant les trois jours d'entrevues qu'il lui a accordés³⁹⁷, le colonel Héctor Cabanillas a fait à Martínez le récit complet des errances du corps d'Evita —, et le narrateur nous rapporte toute l'histoire du militaire en charge du corps — du moins jusqu'en 1957 —, le colonel Moori Koenig. D'après Martínez, c'est le seul épisode de *Santa Evita* qui soit vrai³⁹⁸, à l'exception des noms propres qu'il a volontairement modifiés.

Toutefois, l'auteur niant cette identité de nom entre le personnage de Tomás Eloy Martínez et l'auteur à travers le pacte romanesque, et en multipliant les sources de l'énonciation, le doute s'installe dans l'esprit du lecteur, ce qui contribue à la difficulté de savoir où s'insère la subjectivité de l'auteur, et où le discours est effectivement assumé par une personne du hors-texte — c'est-à-dire de véritables extraits d'interview, d'articles de journaux...

Dans *Santa Evita*, ce processus s'accroît encore plus : l'identité entre narrateur, personnage et auteur se resserre, et ce même si l'auteur continue de clamer qu'en tant que personnage de fiction, le personnage principal — qui est aussi le narrateur de *Santa Evita* — est différent de lui. Toutefois, il laisse de plus en plus d'indices portant à croire le contraire, et

³⁹⁴ MARTINEZ, Tomás Eloy, *Le roman de Perón*, op. cit., p.205 ; *La novela de Perón*, op. cit., p.258.

³⁹⁵ Appel autour duquel est construit le chapitre 16 de *Santa Evita*.

³⁹⁶ MARTINEZ, Tomás Eloy, *Le roman de Perón*, op. cit., p.206 ; *La novela de Perón*, op. cit., p.259.

³⁹⁷ MARTINEZ, Tomás Eloy, « Cincuenta años después », série d'articles pour *La Nación*, du 28 juillet 2002 au 2 août 2002.

³⁹⁸ MARTINEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita*, op. cit., chapitre 16.

notamment un élément de taille : le lecteur assiste à la rédaction de *Santa Evita* par le narrateur. Ainsi, le narrateur nous décrit les versions précédentes de l'œuvre³⁹⁹ :

Dans une première version du roman, longue et finalement rejetée, j'évoquai l'histoire des hommes qui avaient condamné Evita à une interminable errance. J'écrivis quelques scènes effroyables, que je ne savais pas mener à bout. [...] Tout cela était absurde et presque rien ne survécut dans les versions suivantes.⁴⁰⁰

Le roman développe toute une réflexion sur l'écriture, et notamment le chapitre 3 de *Santa Evita*, intitulé « Raconter une histoire », présente clairement certains problèmes posés par l'écriture :

J'ignorais encore — et il me faudrait attendre longtemps pour le ressentir — que la réalité ne ressuscite pas : elle naît d'une autre façon, se transfigure, se réinvente elle-même dans les romans. Je ne savais pas que la syntaxe ou les tons des personnages réapparaissent avec une allure différente, et qu'à travers le tamis de la langue écrite ils se transforment en tout autre chose.⁴⁰¹

L'auteur, à travers son narrateur, nous fait donc part de ses angoisses face à l'écriture, et nous dévoile même ce sur quoi reposent aussi bien *La novela de Perón* que *Santa Evita* : la transcription du hors-texte en un texte implique nécessairement une transfiguration de la réalité. Cette image du narrateur en train d'écrire le roman que le lecteur tient entre les mains est entretenue jusqu'à la fin du roman, où l'on assiste à la création des premières pages du roman :

Dans la solitude de Highland Park, je m'assis et notai ces mots : « Au réveil d'un coma de plus de trois jours, Evita sut qu'elle allait mourir. »⁴⁰²

Cette phrase est celle qui ouvre le roman, et renvoie le lecteur à ses doutes : il a suivi les péripéties d'un homme en quête de réponses pour écrire un roman, cette quête elle-même constitue le roman qui s'achève sur la rédaction de ses premières pages, sous-entendant que le narrateur et l'homme qui écrit, c'est-à-dire l'auteur, ne font qu'un. On fait concorder l'image de l'homme réel, physique, en train d'écrire, et l'être de papier qu'est le narrateur, et dans le même temps on expulse le narrateur du texte vers le hors-texte : il s'effectue une sorte de

³⁹⁹ Tomás Eloy Martínez travaille en effet de cette façon : pour chaque roman, il écrit plusieurs versions complètes totalement différentes les unes des autres —qu'il conserve bien qu'il les considère comme « mortes »—, jusqu'à obtenir une œuvre qui lui convienne.

⁴⁰⁰ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita, op. cit.*, p.52 ; *Santa Evita, op. cit.*, p.69 : « En una larga y descartada versión de esta misma novela conté la historia de los hombres que habían condenado a Evita a una errancia sin término. Escribí algunas escenas aterradoras, de las que no sabía salir. [...] Nada de eso tenía sentido y casi nada sobrevivió en las versiones que siguieron. »

⁴⁰¹ *Ibid.*, *Santa Evita, op. cit.*, p.72 ; *Santa Evita, op. cit.*, p.94 : « Yo no sabía aún —y aún faltaba mucho para que lo sintiera— que la realidad no resucita : nace de otro modo, se transfigura, se reinventa a sí misma en las novelas. No sabía que las sintaxis o los tonos de los personajes regresan con otro aire y que, al pasar por los tamices del lenguaje escrito, se vuelven otra cosa. »

⁴⁰² *Ibid.*, *Santa Evita, op. cit.*, p.342 ; *Santa Evita, op. cit.*, p.441 : « En la soledad de Highland Park, me senté y anoté estas palabras : « Al despertar de un desmayo que duró más de tres días, Evita tuvo al fin la certeza de que iba a morir. » »

double contamination. Désormais, ce qui est du domaine du réel ou du fictif reste une énigme pour le lecteur, qui referme le livre sur une incertitude.

Aussi bien *El vuelo de la reina* que *El cantor de tango* ne présentent pas cette ambiguïté entre auteur, narrateur et personnage, puisque Martínez n'y apparaît pas. *Purgatorio*, en revanche, est animé de la même volonté de modification de la vision de l'Histoire, et a donc recours à ce même procédé. Un narrateur apparaît en effet dès le deuxième chapitre, sous un « je » indéfini, mais dont nous ne tardons pas à remarquer les points de concordance avec l'auteur Martínez : ce narrateur, qui ne sera jamais nommé, est professeur — probablement à l'Université de Rutgers, où il dit avoir des amis — et vit à Highland Park dans le New Jersey depuis 1991. Dans le quatrième chapitre, on apprend que ce narrateur a été gravement malade, et la liste de ses médecins ainsi que leur spécialité nous font comprendre qu'il souffre d'une tumeur cérébrale. Nous apprenons alors que le narrateur est aussi écrivain, et plus loin il évoque un de ses romans écrit vingt ans auparavant et dans lequel le personnage principal, Carmona, se voit dérober ses sens par une tribu de chats : bien que le titre ne soit pas spécifié, nous reconnaissons là *La mano del amo*. D'autre part, le narrateur annonce son intention de publier l'histoire d'Emilia⁴⁰³, ce qui implique sa paternité du roman. *Purgatorio* va donc jouer de cet effet de contiguïté qui ébranlera les convictions du lecteur : l'histoire d'Emilia paraît incroyable, et cependant, le narrateur, double de Martínez, journaliste à la rigueur implacable, semble l'accepter...

Cette contiguïté entre auteur, narrateur et personnage est ainsi l'un des procédés les plus efficaces dans le dérèglement des repères du lecteur. En effet, les coïncidences entre les caractéristiques du narrateur et/ou personnage avec leur auteur contribuent d'autant plus à ce que s'efface la limite entre fiction et réalité ; l'auteur — bien que romancier dans le cas présent — étant un journaliste fiable et reconnu, l'effet de vraisemblance s'en trouve renforcé et le lecteur tend à accorder au narrateur une confiance qui dépasse l'attestation de fictivité.

⁴⁰³ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.274 : « [...] je lui demanderai l'autorisation de publier les épisodes de son histoire que je connais déjà. » ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.266 : « [...] voy a pedirle que me permitiera publicar las ráfagas que ya conozco de su historia. »

Comme nous venons de le constater, le journalisme a joué un rôle déterminant dans la formation de Tomás Eloy Martínez. D'une part, cette profession a constitué une première expérience exigeante de l'écriture ; en ce sens, les rencontres qui ont émaillé sa carrière de journaliste ont été fondamentales pour lui, depuis les premières discussions avec ses collègues de *La Gaceta* de Tucumán jusqu'à sa collaboration avec García Márquez et la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano. D'autre part, le journalisme l'a amené à côtoyer les sphères du pouvoir, jusqu'à faire naître en lui une véritable obsession pour l'Histoire. De toutes ces expériences, il a retiré des principes éthiques qui le guideront également dans sa carrière de romancier, ainsi qu'un certain nombre de thèmes personnels qui trouveront leur expression dans son œuvre fictionnelle à venir.

En effet, Martínez se tournera assez rapidement vers l'écriture romanesque : la liberté de la fiction était d'un attrait certain dans l'optique de dépasser les limites imposées par l'écriture journalistique. La chronique *La pasión según Trelew* est ainsi un premier bras de fer avec le régime, mais aussi un premier échantillon du journalisme narratif que développera Martínez et qui l'amènera à exprimer plus de subjectivité. Il ira ensuite encore plus loin dans la narration journalistique en troublant les frontières qui séparent la réalité de l'imagination dans des chroniques extraordinaires, textes réunis dans *Lugar común la muerte* et dans la lignée des grands chroniqueurs latino-américains tels que Martí, Darío et Arlt, et qui n'ont rien à envier à leurs pairs du Nouveau Journalisme états-unien, avec lesquels ils partagent également un certain nombre de points communs. Martínez est dès lors convaincu que la subjectivité du journaliste est aussi signifiante que les faits en eux-mêmes. La progression de son écriture vers la fiction était en marche, et la publication de *La novela de Perón*, en 1985, lancera définitivement sa carrière de romancier.

Souvent comparé à Walsh pour son engagement pour la Vérité et la Justice, les confrontations de Martínez avec des hommes de pouvoir tels que Perón, ou bien lors du massacre de Trelew, ou encore avec la Triple A qui le poussera à l'exil, l'ont amené à engager une joute contre l'écriture de l'Histoire par les puissants. L'Histoire n'est pas que celle des vainqueurs, et à l'instar de Walter Benjamin ou de Hayden White, il démontrera que l'écriture de l'Histoire ne peut être objective, que toute écriture est construction et donc manipulation. Les époques qu'il convoque dans ses romans sont l'occasion de redonner la parole aux vaincus de l'Histoire, et de remodeler la vision de l'Histoire : son « désir de rectifier la réalité » l'amène à la transfigurer par l'intermédiaire de la fiction.

Martínez franchit ainsi la frontière qui sépare l'Histoire de l'histoire, nous mène de l'une vers l'autre, brouillant les repères. La transgression des limites caractérise en un sens son

œuvre : on navigue entre Histoire et histoire, imagination et réalité, rêve et éveil, les sens se troublent bientôt et la réalité devient fuyante. Si cette caractéristique s'était déjà fait jour dans l'œuvre journalistique de Martínez, elle va prendre toute son ampleur dans son œuvre romanesque : la subjectivité de la perception crée autant de mondes parallèles, et l'auteur de fiction a toute puissance pour multiplier ces points de vue. Les eaux qui séparent la réalité de la fiction vont ainsi se troubler, et par l'intermédiaire de ses œuvres Martínez va mener son lecteur vers des réalités alternatives, vers « l'autre rive »⁴⁰⁴.

⁴⁰⁴ Pour les besoins de notre étude, la traduction commerciale s'éloignant du texte original, nous traduisons ce passage. MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *La novela de Perón*, *op.cit.*, p.64 : « la otra orilla ».

2. « L'AUTRE RIVE »⁴⁰⁵

Comme nous venons de l'exposer, la trajectoire professionnelle de Martínez l'a ainsi mené du journalisme à la fiction, et de l'Histoire vers l'histoire, au gré de ses expériences personnelles et au contact d'intellectuels qui ont nourri ses réflexions. Ses textes journalistiques ont d'abord évolué vers un journalisme narratif de plus en plus prononcé, avant que l'auteur ne franchisse le pas vers la fiction, dans des romans à travers lesquels se ressent sa fascination pour l'Histoire. Martínez n'abandonna cependant pas le journalisme, car il avait coutume de dire que « la littérature et le journalisme sont les affluents d'un même fleuve »⁴⁰⁶. De fait, il conciliera journalisme et littérature, nourrissant l'un de l'autre et inversement, alliant Histoire et histoire, soulignant leur coexistence et leurs interactions.

Ses romans sont ainsi l'occasion de montrer que l'Histoire peut donner lieu à bien des histoires, c'est-à-dire à des narrations diverses, au point que l'on peut se demander comment des versions si dissemblables d'un même fait supposément « objectif » peuvent coexister. Dissimulations, manipulations, manœuvres d'inconnus dans l'ombre des grands de ce monde, l'Histoire d'une part est bien loin de ne comporter que de hauts faits glorieux, et d'autre part l'éclairage sous lequel on la présente peut faire apparaître des visages étonnants et très éloignés des versions officielles. Les romans soulignent ainsi le fait que l'Histoire — souvent associée au concept de Vérité — est aussi narration, et par là même n'est que construction, fruit du point de vue d'un narrateur, et donc d'une subjectivité. Dès lors, comment atteindre ce que l'on a coutume de nommer la « vérité historique » ?

Les œuvres de Martínez vont ainsi largement explorer cette problématique de l'accès à la Vérité, et observer la frontière ténue qui distingue la fiction de la réalité. Souvenons-nous en effet que *La novela de Perón*, premier roman de Martínez — si l'on considère toujours *Sagrado* comme un essai vite renié —, trouve son origine dans le questionnement de l'auteur sur la Vérité et sa perception : le visage que lui avait montré Perón comme étant « vrai » ne lui avait justement pas paru digne de foi. Mais alors, comment accéder à la Vérité ? Après avoir mené ces entrevues, le personnage de Martínez, double de l'auteur, affirme alors : « Mes notions sur la vérité s'étaient transformées en nœud. »⁴⁰⁷

⁴⁰⁵ *Idem.*

⁴⁰⁶ MARTÍNEZ, Ezequiel, « Solía decir que la literatura y el periodismo son afluentes del mismo río. », entrevue réalisée le 18 août 2011 à Buenos Aires, au siège de la Fundación Tomás Eloy Martínez.

⁴⁰⁷ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le roman de Perón*, *op.cit.*, p.278 ; *La novela de Perón*, *op.cit.*, p.349 : « Mis nociones sobre la verdad se volvieron un nudo. »

Le roman trouve donc son origine dans ce nœud inextricable que constitue la Vérité — car c'est à travers la fiction que Martínez choisit d'en démêler les fils enchevêtrés.

L'œuvre romanesque de Martínez est ainsi l'occasion d'explorer ce concept épineux de Vérité, en s'arrêtant tout particulièrement sur trois de ses caractéristiques, trois qualités qui se trouvent exposées dans *La novela de Perón*, puis qui sont développées dans les romans suivants : la Vérité est tout d'abord hors d'atteinte, mais elle est aussi manipulable et subjective.

Inatteignable en premier lieu, et c'est là le constat à l'origine de l'écriture : malgré ces plusieurs journées d'entrevues avec Perón, et après avoir recueilli les mémoires de ce dernier, la vérité n'avait pourtant pas fait surface et Martínez ne savait toujours pas qui était Perón. Est-il par ailleurs possible d'embrasser un personnage historique tout entier ? En effet, comme le souligne le directeur de la revue *Horizonte*, pour laquelle écrit Zamora :

Il y a pléthore de louanges, de mythologies, de recueils de documents, mais la vérité n'apparaît nulle part. Qui était le Général, Zamora ? Déchiffrez son mystère une bonne fois pour toutes [...]. La vérité, c'est ce que l'on cache, n'est-ce pas ?⁴⁰⁸

Ainsi, malgré l'abondante littérature sur le Général, « la vérité n'apparaît nulle part », car on suppose que ce qui est vrai reste caché. Cependant, l'entreprise de *déchiffrage* du Général semble bien illusoire à Zamora, ainsi qu'il le rétorque alors à son supérieur :

La vérité est impossible à atteindre : elle se trouve dans tous les mensonges, comme Dieu.⁴⁰⁹

On peut analyser cette réplique provocatrice de deux façons : elle semble tout d'abord nier l'existence même de la notion de Vérité, puisque selon Zamora elle est susceptible de se trouver jusque dans son exact opposé, le mensonge. Ou au contraire, la vérité est en tous lieux, mais n'est que toute relative, ainsi tout mensonge peut renfermer une vérité. Les concepts de Vérité et de mensonge se mêlent, se confondent pour démontrer à quel point la prétention d'atteindre la Vérité est vaine. Inatteignable et pourtant partout à la fois, insaisissable et cependant à portée de main, la recherche de la vérité est le moteur qui va animer les narrateurs des romans de Martínez, tout en fournissant une réflexion sur la réalité de ce monde.

De cette première caractéristique de la Vérité découle directement un deuxième de ses aspects : la Vérité est aussi — et surtout — manipulable. C'est peut-être même là une des raisons pour lesquelles elle est si difficilement accessible ; on remarque ainsi qu'« Il y a

⁴⁰⁸ *Ibid.*, *Le roman de Perón*, *op.cit.*, p.38 ; *La novela de Perón*, *op.cit.*, p.46 : « Abundan las alabanzas, las mitologías, los rejuntes de documentos, pero la verdad no aparece por ninguna parte. ¿Quién era el General, Zamora? Descifrelo de una buena vez. [...] La verdad es lo que se oculta, ¿no? ».

⁴⁰⁹ *Ibid.*, *Le roman de Perón*, *op.cit.*, p.39 ; *La novela de Perón*, *op.cit.*, p.46 : « La verdad es inalcanzable: está en todas las mentiras, como Dios. »

pléthore de louanges, de mythologies, de recueils de documents »⁴¹⁰ à propos du Général, c'est-à-dire les écrits de l'Histoire officielle, autorisés par Perón lui-même. Mais l'hagiographie de Perón ne peut constituer qu'une facette de la réalité — et nous en aurons pour preuve dans *La novela de Perón* les tentatives du Général d'enjoliver sa biographie —, car comme toute hagiographie, elle fait l'économie des opinions critiques. Or entre ces documents éminemment flatteurs et les critiques acerbes que le Général a pu occasionner parmi ses détracteurs, il existe un faisceau de vérités particulièrement large à explorer ; Martínez tentera de confronter ces vérités, sans toutefois désigner de réponse à son lecteur, mais en tentant de les conjuguer, tout comme il conjuguera le mythe noir et le mythe blanc d'Evita dans *Santa Evita*.

Nous savons que c'est face à l'habileté avec laquelle Perón détournait les faits à son avantage, recréant sa biographie selon son gré, que Martínez a décidé d'écrire sa propre vérité sur Perón, mettant cette confrontation en relief dans *La novela de Perón*. Selon le roman, la propension du Général à la déformation de la réalité a commencé après son séjour en Europe en 1939-1940, à son retour en Argentine. Son comportement change alors, et il recrée la réalité européenne à sa guise :

En Europe, il s'était conduit comme un ascète ; à présent il se rattrapait. N'importe qui pouvait le rencontrer les après-midi prenant une orangeade au café Colón, toujours entouré d'une cohorte de jeunes filles. Il leur décrivait les villes invisibles qu'Hitler avait bâties, selon lui, dans les pays occupés. Il leur racontait des entrevues secrètes, où le Duce lui demandait conseil. Moi, je pense que c'est à cette époque qu'il a commencé à déformer la réalité, quand son imagination était trop enfiévrée.⁴¹¹

Perón prend donc l'habitude d'user de l'imagination pour corriger la réalité, manipulant les faits pour mieux s'attacher son auditoire. Or créer la vérité, c'est détenir le pouvoir. Il multiplie ainsi à cette époque les réalités distinctes car elles servent ses ambitions :

[...] il se plaisait à répéter alors [...] que chaque homme détenait sa propre vérité, et qu'il ne connaissait pas deux vérités identiques.⁴¹²

Nous touchons là à la troisième et dernière qualité de la Vérité explorée dans l'œuvre de Martínez : c'est un concept éminemment subjectif et aux facettes multiples, comme l'assurait alors le Général lui-même dans un premier temps. Mais à l'heure d'écrire ses mémoires, il n'est plus question pour Perón d'admettre de « vérités » au pluriel ; il est au contraire plus

⁴¹⁰ *Ibid.*, *Le roman de Perón*, *op.cit.*, p.38 ; *La novela de Perón*, *op.cit.*, p.46 : « Abundan las alabanzas, las mitologías, los rejuntes de documentos [...] ».

⁴¹¹ *Ibid.*, *Le roman de Perón*, *op.cit.*, p.291-292 ; *La novela de Perón*, *op.cit.*, p.366 : « En Europa se había portado como un asceta. Ahora se desquitaba. Cualquiera lo encontraba por las tardes tomando naranjada en la confitería Colón, siempre rodeado de chicas. Les describía las ciudades invisibles que Hitler había construido, según él, en los países ocupados. Les refería entrevistas secretas en las que el Duce le pedía consejo. Yo creo que los desvaríos de la realidad le vienen de aquellos años, cuando andaba con la imaginación demasiado prendida. »

⁴¹² *Ibid.*, *Le roman de Perón*, *op.cit.*, p.292 ; *La novela de Perón*, *op.cit.*, p.367 : « Entonces le gustaba decir [...] que para cada hombre había una verdad, y que no conocía dos verdades iguales. »

commode de les fondre en une vérité unique — la vérité de l'Histoire officielle, bien plus flatteuse —, dans une volonté hagiographique. Alors, selon les propres mots de Perón :

[...] il n'existe qu'une seule vérité : la réalité [...].⁴¹³

Cette conception très orientée de la vérité est bien entendu mise à mal dans l'œuvre de Martínez, qui montre qu'il est au contraire impossible de parler de vérité unique, et que la réalité est sans lien avec la vérité. La métaphore filée de l'œil de la mouche, que nous avons déjà évoquée⁴¹⁴, traduit ce constat dans *La novela de Perón* : tout au long du roman, les personnages s'étonnent de voir tant de mouches en plein mois de juin en Argentine, et ce motif récurrent introduit l'idée selon laquelle la vérité serait semblable aux yeux d'une mouche, c'est-à-dire composée d'une multitude d'images différentes, et pourtant complémentaires. La Vérité unique est donc une chimère, il n'existe que des vérités multiples.

Une autre image développée dans *La novela de Perón*, et que l'on retrouvera cette fois-ci dans les romans suivants, exprime également la multiplicité de la vérité. Selon cette image, sur laquelle nous ferons reposer notre étude dans ce chapitre, l'existence, alors symbolisée par un fleuve, peut être envisagée selon divers points de vue, qui dépendent de la rive sur laquelle nous nous trouvons — et parfois, lorsque nous nous trouvons sur un delta, la vérité prend des visages oh combien multiples...

Il est donc crucial d'envisager « l'autre rive »⁴¹⁵, qui symbolise l'existence de plusieurs points de vue différents, voire opposés, sur les mêmes faits :

Les faits se trouvent de ce côté-ci de la rivière. Parfait : je les copie tels que je les vois. Mais qui peut me garantir que je les vois tels qu'ils sont ? [...] En tout cas, sur l'autre berge, il y a ce que moi je ressens des faits. Et c'est la seule chose qui compte à mes yeux.⁴¹⁶

Cette métaphore est une fois de plus introduite par le personnage de Perón, et c'est sur cette image que Martínez construira dans son œuvre un réseau de références au problème de la perception. En effet, deux théories de la connaissance s'affrontent en filigrane dans ses romans, et vont conditionner le message qu'ils transmettent, aussi est-il primordial pour nous de les établir dès maintenant. Le personnage de Perón adhère ici à une théorie de la connaissance qui n'est pas sans rappeler celle de John Locke :

⁴¹³ *Ibid.*, *Le roman de Perón*, *op.cit.*, p.292 ; *La novela de Perón*, *op.cit.*, p.367 : « [...] la única verdad es la realidad. »

⁴¹⁴ Voir 1.3.1.3., p.78.

⁴¹⁵ Pour les besoins de notre étude, la traduction commerciale s'éloignant du texte original, nous traduisons ce passage. MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *La novela de Perón*, *op.cit.*, p.64 : « la otra orilla ».

⁴¹⁶ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le roman de Perón*, *op.cit.*, p.52-53 ; *La novela de Perón*, *op.cit.*, p.64 : « En esta orilla del río tengo los hechos. Muy bien: yo los copio tal como los veo. Pero ¿quién asegura que los veo tal como son? [...] Pero en la otra orilla está lo que yo siento de los hechos. Y para mí eso es lo único que importa. »

D'où [l'esprit] puise-t-il ce qui fait le matériau de la raison et de la connaissance ? Je répondrai d'un seul mot : de l'*expérience* ; en elle, toute notre connaissance se fonde et trouve en dernière instance sa source ; c'est l'observation appliquée soit aux *objets sensibles externes*, soit aux *opérations internes de l'esprit, perçues et sur lesquelles nous-mêmes réfléchissons, qui fournit à l'entendement tout le matériau de la pensée*. Telles sont les deux sources de la connaissance, dont jaillissent toutes les idées que nous avons ou que nous pouvons naturellement avoir.⁴¹⁷

L'esprit humain est pour Locke une feuille de papier vierge sur laquelle vient s'imprimer la connaissance perçue par l'intermédiaire des sens — avant d'être organisée par notre esprit, bien entendu. Ainsi coexistent les *idées de sensation* (c'est-à-dire venant de la perception que nous avons des objets extérieurs) et les *idées de réflexion*, « celles que l'esprit obtient par réflexion sur ses propres opérations internes »⁴¹⁸. Telle est la théorie à laquelle Perón semble adhérer : à la question de savoir si le monde est réellement tel qu'il le perçoit, le Général répond qu'il ne peut se fier qu'à son ressenti personnel, à ses sens. Il impose ainsi une vision unique des faits, la sienne, arguant de l'impossibilité — selon lui — d'accéder à un degré de vérité supérieur. Mais ce choix va rapidement s'avérer intenable dans le roman lorsque plusieurs visions vont venir s'opposer à la sienne. Or si le Général décide délibérément de les ignorer, Martínez se refuse à le faire, représentant ainsi la coexistence de versions multiples de la vie de Perón :

La réalité déborde alors sur toutes ses rives en même temps.⁴¹⁹

Nous constaterons ainsi la récurrence de cette interrogation sur la perception du monde, mais aussi de cette métaphore fondamentale, qui illustrera dans les œuvres l'accès problématique à la réalité, que nous ne pouvons qu'appréhender par l'intermédiaire de nos sens. Or ces derniers, étant imparfaits, peuvent être trompeurs : ces filtres à travers lesquels nous accédons à la réalité sont à l'origine d'une vérité complexe, ou clairement tronquée. D'autre part, si notre perception « immédiate » du monde qui nous entoure doit être remise en question, le souvenir que nous en avons doit également être envisagé avec détachement, puisque l'image des événements passés subit encore un autre filtre, celui de la mémoire, qui vient s'ajouter aux précédents filtres qui s'interposent entre le monde extérieur et l'intériorité de l'être. Ainsi, les personnages n'ayant pas conscience de ces limitations s'attachent-ils à des réalités erronées, complètement ou partiellement. Mais la fiction va proposer une solution à ce sombre constat : les limites et autres frontières qui nous séparent de la réalité abondent dans l'œuvre de Martínez, et il ne tient qu'aux personnages de les déceler, puis de les

⁴¹⁷ LOCKE, John, *Essai sur l'entendement humain* (1689), volume 1 (livres I et II), Paris, Librairie Philosophique J.Vrin, 2001, livre II, chapitre 1, §2, p.164.

⁴¹⁸ *Ibid.*, livre II, chapitre 1, §4, p.165.

⁴¹⁹ Pour les besoins de notre étude, la traduction commerciale s'éloignant du texte original, nous traduisons ce passage. MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *La novela de Perón, op.cit.*, p.89 : « Todas las orillas de la realidad se desbordan entonces simultáneamente. »

transgresser — passer d'une rive à l'autre. Certains même, comme autant de démiurges, pourront créer des réalités alternatives, salvatrices ou terriblement destructrices.

2.1. LA SUBJECTIVITÉ DE LA PERCEPTION

2.1.1. Perception et existence

2.1.1.1. Les sens des personnages : un problème d'accès à la réalité, entre « la chose en soi » et « la chose pour moi »

Nous avons donc constaté que Martínez s'interroge, tant dans son œuvre journalistique que fictionnelle, sur la perception de la réalité et la façon dont en rendre compte. Le lien entre perception et existence étant évoqué de façon récurrente dans ses romans, une grande place est accordée aux sensations des personnages. Qu'ils soient sensibles à l'insaisissable ou au contraire démesurément atrophiés ou réduits au silence, les sens jouent un rôle déterminant dans la diégèse, où l'on se réfère fréquemment à eux. Ainsi, alors que Bruno désespère de trouver un jour Julio Martel, et d'écouter enfin sa voix exceptionnelle, ses difficultés à le rencontrer en chair et en os l'amènent à douter de son existence :

Cette nuit-là, j'ai eu l'impression que Martel pouvait être dans deux ou trois lieux à la fois, ou aucun, et j'ai aussi pensé qu'il n'existait peut-être pas et que c'était un des autres nombreux mythes de la ville. Borges avait dit, citant l'évêque Berkeley, que si personne ne percevait une chose, ce quelque chose n'avait pas de raison d'exister, *esse est percipi*.⁴²⁰

Purgatorio réemprunte cette affirmation, mais cette fois-ci à propos des disparus, et pose ainsi la question du lien entre perception et existence. En effet, si ce qui ne se voit pas n'existe pas, comment prouver l'existence des disparus, dont la caractéristique principale réside précisément en leur absence ? La jungle n'hésite par ailleurs pas à recourir avec hypocrisie à cet argument pour mieux ignorer les questions gênantes relatives aux disparus :

Là où l'on ne voit rien, il n'y a eu personne, expliquaient les porte-parole du gouvernement.⁴²¹

Les cartographes des autres pays demandaient des précisions sur ces espaces vides et la réponse des autorités argentines, une maxime de l'évêque Berkeley, était invariable : « Ce que l'on ne voit pas n'existe pas. »⁴²²

⁴²⁰ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le chanteur de tango*, op.cit., p.28 ; *El cantor de tango*, op.cit., p.27 : « Aquella noche tuve la impresión de que Martel podía estar en dos o tres lugares a la vez, o en ninguno, y también pensé que quizá no existía o era otra de las muchas fábulas de la Ciudad. Borges había dicho, citando al obispo Berkeley, que si nadie percibía una cosa, ese algo no tenía por qué existir, *esse est percipi*. »

⁴²¹ Pour les besoins de notre étude, la traduction commerciale s'éloignant du texte original, nous traduisons ce passage. MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatorio*, op.cit., p.122-123 : « Donde no se ve nada no hubo nadie, explicaban los voceros del gobierno. »

⁴²² MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatorio*, op.cit., p.126-127 ; *Purgatorio*, op.cit., p.122-123 : « Los cartógrafos de otros países pedían precisiones sobre los espacios vacíos y las autoridades argentinas respondían, invariables, con una observación del obispo Berkeley: "Lo que no se ve no existe". »

Au cynisme de telles affirmations, Martínez va opposer dans son œuvre romanesque les expériences vitales de ses personnages, qui voient ce qui n'est pas, et pour lesquels ce qui existe ne se perçoit pas nécessairement. Les romans illustrent ainsi d'une certaine façon l'opposition entre plusieurs théories de la connaissance, sur lesquelles nous devons donc nous pencher pour mieux analyser la signification profonde de l'accès à la connaissance des personnages de Martínez.

On remarque d'ores et déjà, dans ces citations, la référence répétée à l'évêque Berkeley, empiriste connu pour sa formule *esse est percipi aut percipere* (« être, c'est être perçu ou percevoir »). Berkeley reprend dans une certaine mesure les idées de Locke, que nous avons déjà évoqué plus haut. Selon Berkeley, les idées ne peuvent exister en dehors de l'esprit qui les perçoit ; l'essence de chaque chose ne peut qu'être constituée par le fait même d'être perçue. Il est donc impossible de déterminer de façon absolue l'existence ou la non existence d'une chose, c'est-à-dire d'un monde extérieur, qui n'existe pas en soi, mais nécessite un esprit qui le perçoive — par l'intermédiaire des sens bien entendu.

Ainsi, si l'on suit les déductions de Berkeley, ce qui ne se voit pas n'existe pas, et il est impossible d'être assuré de la réalité de nos perceptions. Cependant, Martínez a déjà prouvé dans ses écrits journalistiques — ceux de *Lugar común la muerte* notamment — que pour lui, ces concepts ne sont pas aussi tranchés : on peut percevoir une chose qui n'existe pas, et le fait de ne pas exister n'implique pas nécessairement d'être irréel (on peut repenser notamment à « Encuentros en una casa equivocada »⁴²³ : le journaliste perçoit une maison qui s'avère ne pas exister, dans laquelle il a pourtant mené une entrevue, et que ses sens, en particulier l'ouïe, continuent toutefois à percevoir comme réelle).

La perception est ainsi une problématique explorée dans les romans par l'entremise des personnages, qui y sont directement confrontés :

Quelle mouche avait donc piqué la réalité ? Certains faits pouvaient-ils exister pour les uns et rester invisibles pour les autres ?⁴²⁴

Les romans induisent ainsi que les choses n'existent pas *en elles-mêmes*, mais bien relativement aux personnes qui les perçoivent. Chaque être, chaque chose, seront ainsi appréhendés différemment selon qui les observe ; un témoin attentif saisira ce qui restera invisible à d'autres, et Martínez faisait indubitablement partie de cette première catégorie.

⁴²³ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Lugar común la muerte*, *op.cit.*, p.89.

⁴²⁴ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita*, *op.cit.*, p.181; *Santa Evita*, *op.cit.*, p.231 : « ¿Qué sucedía con la realidad? ¿Era posible que ciertos hechos existieran para algunas personas y fueran invisibles para las otras? »

D'un naturel extrêmement observateur — comme le confirment ses proches⁴²⁵ —, il posait un regard toujours perspicace sur le monde ; cette perception aiguë et sensible caractérise également certains personnages clés de ses romans. Il en est ainsi de Bruno Cadogan, comme le souligne Martínez lui-même :

L'étranger voit tout d'un regard étonné, il permet de narrer la ville même dans les lieux conventionnels comme les librairies et les cafés.⁴²⁶

Le choix de la personnalité de Bruno, étudiant étranger et par là même curieux de toute spécificité de Buenos Aires, permet de laisser une large part à l'observation dans le roman. Dans ce contexte apocalyptique de la fin de l'année 2001, les sens de Bruno sont en alerte ; cependant, la réalité finit par lui échapper, et ce qu'il perçoit ne tarde pas à déborder sa raison :

En somme, la réalité est si insaisissable pour lui, et ses assises intellectuelles vacillent à tel point qu'à un certain moment il en arrive à craindre (bien sûr, en suivant la logique de la littérature fantastique) que la ville entière en vienne à disparaître, et qu'ensuite rien ne soit plus comme avant.⁴²⁷

Ainsi, la prépondérance est donnée aux sens, car comment accéder à la réalité en dehors d'eux ? Cette préséance de la perception face à la raison est poussée à son paroxysme dans *Purgatorio*, puisqu'Emilia appréhende une réalité que la raison sait impossible, lorsqu'elle retrouve Simón trente ans après sa mort :

Une fois de l'autre côté de la route 22, elle se retourna pour vérifier qu'il se tenait toujours à l'endroit où ses sens l'avaient laissé. Mais il n'était plus là. Elle le vit marcher en direction du Nord, une tache de lumière, une volute de vapeur soulevée par le soleil de deux heures de l'après-midi.
Simón ! appela-t-elle, sans qu'il l'entende.⁴²⁸

On ne cherche pas Simón là où l'a laissé Emilia, mais bien là où *les sens* d'Emilia l'ont laissé, ce qui est fort distinct ; remarquons également qu'Emilia se trouve « de l'autre côté » de la route — le terme utilisé dans la langue originale étant même littéralement plus proche de « rive » —, ce qui conditionne ce qu'elle perçoit. Chacun sur une rive de la réalité, Simón et Emilia semblent ne plus coïncider sur le même plan de l'existence : elle l'aperçoit à peine, et lui ne l'entend plus. Aussi, le paraître auquel accèdent les sens est-il synonyme d'essence ?

⁴²⁵ MARTÍNEZ, Ezequiel, « era muy observador de la fisonomía, de los gestos de la gente », entrevue du 18 août 2011, *op.cit.*

⁴²⁶ JUNIELES, John J., « Buenos Aires, las líneas de tu mano », *Letralia, tierra de letras*, n°142, Cagua (Venezuela), 5 juin 2006 : « El extranjero lo ve todo con ojos asombrados, permite narrar la ciudad aun en los lugares convencionales como librerías y cafés ». Nous traduisons toutes les citations de cet article.

⁴²⁷ *Idem*, « En suma, la realidad le es tan inaprensible y su cimientto intelectual se tambalea de tal modo que en algún momento llega a temer (claro, siguiendo la lógica de la literatura fantástica) que la ciudad entera llegue a desaparecer y después nada sea como había sido antes ».

⁴²⁸ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.75 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.71 : « Desde la otra orilla de la ruta 22 se volvió para comprobar si [Simón] continuaba en el mismo lugar donde lo habían dejado sus sentidos. Y ya no estaba. Lo vio caminar hacia el norte, una mancha de luz, un vapor levantado por el sol de las dos de la tarde. ¡Simón!, llamó, sin que él la oyera. »

En effet, *Purgatorio* souligne que « rien n'est même ce qu'il paraît être »⁴²⁹... Les personnages se plongent dans cette problématique, sous de multiples variations, essayant de résoudre l'ancien problème philosophique de l'accès à la réalité. A travers eux s'affrontent ainsi théories rationalistes et empiristes, que nous allons rapidement évoquer afin d'asseoir sur des bases théoriques et sémantiques claires le message que souhaitait transmettre Martínez à travers ses romans.

Platon, Descartes, Berkeley, Locke et Kant entre autres posent ainsi le problème de notre système perceptif. Platon le premier, suivant les pas de Socrate, a affirmé que nous ne pouvons pas nous fier à nos sens, les images du monde extérieur n'étant que des chimères — c'est la fameuse allégorie de la caverne. Pour Platon, nos perceptions ne nous permettent que d'établir de vagues interprétations :

Platon divisait la réalité en deux parties.

La première est constituée par le monde des sens dont nous acquérons une connaissance approximative et imparfaite en nous servant de nos cinq sens, par nature approximatifs et imparfaits. Ce monde des sens est sous le signe du changement et rien n'y est permanent. [...]

La deuxième est constituée par le monde des idées qui nous permet grâce à l'usage de notre raison d'accéder à la vraie connaissance. Ce monde des idées est inaccessible aux sens. [...]

D'après Platon, l'homme est aussi composé de deux parties : nous avons un corps soumis au changement qui est indissociablement lié au monde des sens et connaît le même destin que toutes choses ici-bas [...]. Tous nos sens sont liés au corps et sont donc peu fiables. Mais nous avons aussi une âme immortelle qui est le siège de la raison.⁴³⁰

Platon affirme que toute vérité est connue de notre âme dès notre naissance, car elle a visité le « ciel des idées » avant de se trouver incarnée dans un corps. En ce sens, Platon est le père des théories innéistes, que l'on retrouve chez les rationalistes des XVII^e et XVIII^e siècles, entre autres Spinoza, Leibniz et Descartes.

Descartes établit ainsi quant à lui que le sujet pensant est plus réel — ou tout du moins, que sa réalité est plus démontrable — que le monde extérieur que perçoivent nos sens, d'où le célèbre « je pense, donc je suis » :

Et enfin, considérant que toutes les mêmes pensées, que nous avons étant éveillés, nous peuvent aussi venir, quand nous dormons, sans qu'il y en ait aucune, pour lors, qui soit vraie, je me résolus de feindre que toutes les choses qui m'étaient jamais entrées en l'esprit n'étaient non plus vraies que les illusions de mes songes. Mais, aussitôt après, je pris garde que, pendant que je voulais ainsi penser que tout était faux, il fallait nécessairement que moi, qui le pensais, fusse quelque chose. Et remarquant que cette vérité : *je pense, donc je suis*, était si ferme et assurée, que toutes les plus extravagantes suppositions des sceptiques n'étaient pas capables de l'ébranler, je jugeai que je pouvais la recevoir, sans scrupule, pour le premier principe de la philosophie que je cherchais.⁴³¹

⁴²⁹ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.115 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.112 : « nada es tan siquiera lo que parece que es ».

⁴³⁰ GAARDEN, Jostein, *Le monde de Sophie*, Paris, Seuil, 1995, p.106.

⁴³¹ DESCARTES, René, *Le discours de la méthode* (1637), dans *Œuvres philosophiques Tome I (1618-1637)*, Paris, Bordas, classiques Garnier, 1988, p.602-603.

Descartes mène son raisonnement jusqu'à l'extrême, puisqu'il sous-entend que si son existence en tant qu'être pensant est avérée, il est cependant permis de douter de l'existence du monde qui nous entoure :

Puis, examinant avec attention ce que j'étais, et voyant que je pouvais feindre que je n'avais aucun corps, et qu'il n'y avait aucun monde, ni aucun lieu où je fusse ; mais que je ne pouvais pas feindre, pour cela, que je n'étais point ; et qu'au contraire, de cela même que je pensais à douter de la vérité des autres choses, il suivait très évidemment et très certainement que j'étais [...].⁴³²

Pour les rationalistes tels Descartes, seule la raison permet une connaissance certaine. Les sens sont trompeurs — ainsi que notre imagination — et ne nous permettent pas d'affirmer l'existence du monde extérieur :

[...] ni notre imagination ni nos sens ne nous sauraient jamais assurer d'aucune chose, si notre entendement n'y intervient.⁴³³

Car enfin, soit que nous veillions, soit que nous dormions, nous ne nous devons jamais laisser persuader qu'à l'évidence de notre raison. Et il est à remarquer que je dis de notre raison, et non point de notre imagination ni de nos sens. Comme, encore que nous voyons le soleil très clairement, nous ne devons pas juger pour cela qu'il ne soit que de la grandeur de ce que nous le voyons ; et nous pouvons bien imaginer distinctement une tête de lion entrée sur le corps d'une chèvre, sans qu'il faille conclure, pour cela, qu'il y ait au monde une chimère : car la raison ne nous dicte point que ce que nous voyons ou imaginons ainsi soit véritable.⁴³⁴

Nous ne pouvons donc présumer de l'existence de ce que nous percevons ou imaginons. De même, comment distinguer la veille du rêve ? Comme le souligne Descartes :

[...] d'où sait-on que les pensées qui viennent en songe sont plutôt fausses que les autres, vu que souvent elles ne sont pas moins vives et expresses ?⁴³⁵

Mais à ces théories rationalistes s'opposent les empiristes tels que Locke et Berkeley que nous avons déjà évoqués, ou encore Hume. Selon eux, toutes les connaissances que nous avons sur le monde ne peuvent qu'être déduites de ce que nos sens nous transmettent, suivant l'idée empiriste qui depuis Aristote affirme que rien n'existe dans la conscience qui n'ait existé avant dans les sens. Ainsi, selon cette théorie, la perception est l'étape préalable et indispensable à la réflexion. Nous ne pouvons nous assurer du fait que le monde soit réellement tel que nous le percevons, nous ne pouvons que nous fier aux impressions (comme la couleur, le goût, l'odeur ou les sons) qui ne sont pas des qualités immanentes mais reflètent l'effet produit par le monde extérieur sur nos sens.

Face à ces deux points de vue opposés, accordant la prépondérance soit à la raison pour les rationalistes, soit aux sens pour les empiristes, Kant va quant à lui proposer une théorie qui d'une certaine manière va les concilier. En effet, s'il admet à l'instar des empiristes que toute

⁴³² *Ibid.*, p.603-604.

⁴³³ *Ibid.*, p.609.

⁴³⁴ *Ibid.*, p.612-613.

⁴³⁵ *Ibid.*, p.610.

connaissance commence par l'expérience, cette dernière ne peut justifier toute la connaissance dont dispose l'esprit (notamment les notions d'espace et de temps sont indépendantes de la perception) : Kant n'abandonne donc pas complètement l'idée d'innéisme, et ne nie pas non plus le rôle fondamental joué par la raison dans l'accès à la connaissance. Pour tenter de faire concorder ces idées restées antagonistes pendant des siècles, il va donc entre autres poser une dichotomie sur laquelle nous nous appuyerons, et qui sous-tend le message philosophique de l'œuvre de Martínez : il établit la différence entre *das Ding an sich* (la « chose en soi ») et *das Ding für mich* (la « chose pour moi »). Kant accepte ainsi l'affirmation de Hume selon laquelle nous ne pouvons avoir aucune certitude sur la *vraie* nature du monde *en soi* : nous pouvons seulement connaître ce qu'est le monde *pour moi* :

[...] toute notre intuition n'est rien que la représentation du phénomène ; que les choses que nous intuitionnons ne sont pas en elles-mêmes telles que nous les intuitionnons, que leurs relations ne sont pas non plus constituées en elles-mêmes telles qu'elles nous apparaissent, et que si nous supprimions par la pensée notre subjectivité ou même seulement la constitution subjective des sens en général, toutes les propriétés, tous les rapports des objets dans l'espace et le temps, l'espace et le temps eux-mêmes disparaîtraient et ne peuvent, comme phénomènes, exister en soi, mais seulement en nous. Quant à ce qui pourrait être tenu pour une caractéristique des objets en eux-mêmes et abstraction faite de toute cette réceptivité de notre sensibilité, cela nous reste entièrement inconnu. Nous ne connaissons rien d'autre que notre manière de les percevoir, laquelle nous est propre et peut même ne pas appartenir nécessairement à tout être, bien qu'elle appartienne à tout homme. C'est à elle que nous avons exclusivement affaire.⁴³⁶

Quand bien même nous pourrions faire accéder notre intuition au suprême degré de clarté, nous ne nous en approcherions pas plus près de la nature des objets en soi. Car nous ne connaîtrions complètement, en tout état de cause, que notre mode d'intuition, c'est-à-dire notre sensibilité, et nous ne la connaîtrions jamais que soumise aux conditions d'espace et de temps qui sont attachées originairement au sujet ; ce que peuvent être les objets en eux-mêmes, nous ne saurions quoi qu'il en soit jamais le connaître par la connaissance parvenant à la plus grande clarté sur le phénomène, laquelle seule nous est donnée.⁴³⁷

Martínez mettra donc en évidence les implications problématiques de la coexistence de *das Ding an sich* et *das Ding für mich*, en soulignant tout d'abord l'insuffisance de nos cinq sens, la profonde subjectivité de l'être humain et de sa mémoire — mais cette faiblesse est-elle réellement négative ? L'auteur en effet la constate, la met en relief, et loin de corroborer l'idée que cette imperfection est un obstacle, il en fait la possibilité d'une multiplicité de mondes, pour certains salvateurs. Tout est illusion, rien n'est réel, et à la fois toute illusion peut constituer une réalité.

2.1.1.2. Des sens altérés

On peut affirmer que les personnages des romans de Martínez illustrent cette théorie kantienne de la perception de la réalité : ils accèdent au monde extérieur par l'intermédiaire

⁴³⁶ KANT, Emmanuel, *Critique de la raison pure* (1781, 1787), traduction par Alain Renaut, Paris, Aubier, Bibliothèque philosophique, 1997, « L'Esthétique transcendantale », p.133.

⁴³⁷ *Ibid.*, p.134.

de leurs sens, et cette expérience sensible ne peut leur donner une vision des choses *en elles-mêmes*, mais bien uniquement personnelle. De la confrontation des diverses perceptions des personnages naissent luttes et conflits, incompréhensions et interrogations. De plus, pour une grande part d'entre eux, ces personnages ont la particularité d'être dotés de sens que l'on pourrait qualifier de troublés : défaillants, faiblissants, désavoués ou égarés, les sens des personnages les amènent à faire ainsi un premier pas vers des réalités alternatives, chacun d'eux percevant *sa* vérité depuis sa propre « rive ».

2.1.1.2.1. Des sens défaillants

Les marginaux de l'Histoire, qui comme nous l'avons souligné occupent un certain espace dans les romans de Martínez, présentent des spécificités qui font d'eux des perdants de l'Histoire. Arcángelo Gobi, personnage de *La novela de Perón*, est exemplaire à ce propos. Parmi les caractéristiques qui font de lui un être inquiétant et à la vision du monde tout aussi alarmante, un détail concernant son expérience physique du monde nous donne immédiatement un indice de sa vision déformée des choses :

Il apprit alors qu'il était myope de l'œil droit et astigmatique du gauche, et que sa vision du monde avait toujours été inexacte.⁴³⁸

Arcángelo deviendra l'un des hommes de main de López Rega, se caractérisant par son obéissance aveugle et sa violence. Or sa vision du monde est « inexacte » depuis le départ : le filtre à travers lequel il accède à la réalité est biaisé, son sens de la vue lui transmettant des informations erronées. On peut même penser que la myopie dont l'affuble Martínez n'est pas un trouble choisi au hasard : myope, il ne peut voir les choses se trouvant à une certaine distance, ce qui fait de lui un personnage voué aux actions immédiates, obéissant sans voir les conséquences à long terme de ses actions, incapable d'une vision large de la situation — aussi bien dans une optique personnelle que nationale.

Un sens de la vue erroné allié à une absence d'analyse du monde extérieur par sa raison font d'Arcángelo un dangereux partisan de López Rega. Fidèle à une vision unique du monde — présentée par López Rega —, à un point de vue excluant tout autre, Arcángelo représente l'écueil du fanatisme. Il est semblable aux hommes de l'allégorie de la caverne de Platon qui refusent d'envisager une réalité distincte de celle qu'ils connaissent déjà, et répondent par la violence à ceux qui tenteraient de les convaincre de leur erreur. Arcángelo

⁴³⁸ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le roman de Perón, op.cit.*, p.33 ; *La novela de Perón, op.cit.*, p.39 : « Entonces supo que era miope del lado derecho y astigmático del izquierdo, y que siempre había mirado el mundo de manera incorrecta. »

voit les choses comme elles le sont *pour lui*, telles qu'il les perçoit, sans que sa raison lui dicte que ces choses pourraient être autres *en elles-mêmes*.

D'autres personnages des romans de Martínez éprouvent des « sensations erronées »⁴³⁹, mais ce qu'ils en font les oppose à ces personnages à la vision exclusive du monde. Il en est ainsi du personnage homonyme de l'auteur dans *Purgatorio* : contrairement à Arcángelo Gobi, ces sensations erronées l'amènent à considérer des réalités distinctes de la sienne, ou le fait que d'autres personnes percevront de manière différente ce qu'il n'est lui-même pas tout à fait certain de percevoir. Sa raison lui suggère que les choses *en elles-mêmes* sont inaccessibles, qu'il n'aura à sa portée que la vision des choses telles qu'elles apparaissent *pour lui* ou *pour les autres*. Le trouble de ses sens ne se trouve pas au service de l'arbitraire, de la violence, de la domination et de l'imposition d'une pensée unique, mais de la création et de la diversité, comme nous le constaterons bientôt.

Les sens des personnages s'avèrent donc parfois être des filtres erronés, trompeurs, et cette défaillance amène des conséquences positives ou négatives, selon la capacité des personnages à remettre en question le monde dans lequel ils vivent. Mais Martínez va pousser sa démonstration jusqu'à l'extrême : la défaillance des sens de certains personnages ira au-delà de la simple altération, puisqu'ils iront jusqu'à s'estomper et disparaître, détruisant ainsi le « pont » qui les reliait au monde extérieur.

2.1.1.2.2. Des sens qui s'effacent

L'impossibilité d'éprouver une expérience sensible complète du monde est un thème récurrent dans l'œuvre de Martínez. L'exemple le plus évident de cette carence est incarné par Carmona, dans *La mano del amo*, qui perd ses sens après le décès de sa mère :

Les vagues d'odeur [d'urine de chat] écumaient et entraient dans les chambres. Accablé, il s'inclina au-dessus du tableau et frôla de ses lèvres le front du Jésus cadavérique. Immédiatement, il sentit des piqûres sur la langue et l'odeur se retira. Il embrassa à nouveau le tableau, avec plus de détermination, et dans chaque pore du sens du goût entra quelque chose qui ressemblait à une membrane ou à une épine : rien qui soit douloureux mais plutôt, à peine, la sensation d'être passé ailleurs pendant un instant, loin de ce monde.⁴⁴⁰

Les chats de Mère font donc perdre ses sens à Carmona, ce qui le pousse *ailleurs, loin de ce monde*. Intrigué, il imite alors les chats en se léchant les bras :

⁴³⁹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.244 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.235 : « sensaciones equivocadas ».

⁴⁴⁰ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *La mano del amo*, *op.cit.*, p.34 : « Las oleadas de olor [a orina de gato] levantaban espuma y entraban en los dormitorios. Abrumado, se inclinó sobre el cuadro y rozó con los labios la frente del cadavérico Jesús. De inmediato, sintió punzadas en la lengua y el olor se retiró. Volvió a besar el cuadro, con más resolución, y en cada poro del sentido del gusto entró algo que parecía una membrana o una espina: nada que diera dolor sino, apenas, la sensación de haber pasado por un momento a otra parte, lejos de este mundo. » Nous traduisons toutes les citations de cet ouvrage, aucune traduction française n'ayant été publiée à ce jour.

Sa langue était rugueuse, comme du papier de verre. Ses bras n'avaient aucun goût, pas même celui du savon. Toutes les saveurs s'étaient évaporées de lui. Tout comme les aveugles ne voient que la lumière jaune, Carmona ne distinguait que l'aigre. Un filtre interdisait le passage à toutes les autres saveurs des choses [...].⁴⁴¹

Carmona perd ainsi la capacité d'appréhender le monde ; on peut voir dans cette perte des sens la continuité de l'œuvre de destruction de Mère et Père, qui n'ont engendré que violence, rejet de tout plaisir et négation du corps. Carmona, libéré de ses sinistres parents après leur décès, ne sera cependant pas affranchi de leur emprise. De son vivant, Mère faisait déjà disparaître la Voix de Carmona, qui refusait de lui obéir, la réduisant au silence ; ses chats achèveront son œuvre en retirant à Carmona ses autres possibilités de contact avec le monde extérieur. Lorsque Carmona a la possibilité de devenir célèbre grâce à sa voix, Mère brise son départ dans le monde, l'obligeant à rester à ses côtés. Ainsi, Mère lui ôte la capacité de communiquer avec l'extérieur, il ne peut d'une certaine façon plus rien « émettre » puisque sa Voix est attachée à Mère. Les chats vont quant à eux se charger de retirer à Carmona la capacité de capter toute information venant du monde extérieur par l'intermédiaire de ses sens.

Carmona constitue un personnage clé de l'œuvre de Martínez, comme une sorte de référence type de la perte des sens, dont il est l'incarnation. Par conséquent, il est au cœur d'un réseau de rappels internes dans un certain nombre de romans. Ainsi, lorsque le narrateur de *Purgatorio* admet qu'il ne peut plus lui-même se fier à ses sens, qui s'éclipsent progressivement, c'est Carmona qu'il prend alors pour exemple afin d'expliquer ce qui lui arrive :

Moi aussi j'entends ce que je ne veux pas, je crois que mon toucher disparaît, mes oreilles et ma vue me trahissent. Dans un roman que j'ai écrit il y a une vingtaine d'années, les chats volaient ses sens à mon personnage ; à sa mort, il ne lui en restait plus aucun. Il me semble qu'il revient à présent se venger de moi.

Je l'ai lu, dit-elle. Le personnage s'appelle Carmona.⁴⁴²

L'effacement des sens attire les personnages vers un autre monde, puisque leur perception est différente de celle de leurs pairs. Dans *La mano del amo*, ce processus d'annihilation de ses sens s'achève avec la mort de Carmona ; dans *El vuelo de la reina*, Camargo, au seuil de la mort, est explicitement relié à Carmona à la fin du roman, lorsqu'il décide d'écrire *La mano del amo* :

⁴⁴¹ *Idem* : « Su lengua estaba áspera, como papel de lija. Los brazos no tenían gusto a nada, ni siquiera a jabón. Todos los sabores se le habían evaporado. Así como los ciegos ven sólo la luz amarilla, Carmona no distinguía sino lo agrio. Un filtro iba colando los otros sabores de las cosas [...]. »

⁴⁴² MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.243 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.234 : « Yo también oigo lo que no quiero, creo que pierdo el tacto, me fallan los oídos y la vista. En una novela que escribí hace veinte años, los gatos le robaban los sentidos a mi personaje; cuando moría no le quedaba ni uno. Ahora me parece que vuelve para vengarse de mí.

He leído eso, dijo ella. El personaje se llama Carmona. »

Peut-être qu'un jour [...] [il] commencera à écrire le roman qu'il a en tête depuis longtemps. Il veut raconter l'histoire d'un chanteur à la voix absolue, capable d'atteindre toutes les tessitures, mais à qui une mère diabolique, assistée de sa tribu de chats de gouttière, barre toutes les voies qui lui permettraient d'être lui-même. Il a pensé que le chanteur devrait s'appeler comme lui, Carmona, et que le titre du roman pourrait être *La mano del amo* [...].⁴⁴³

Camargo présente en effet un certain nombre de points communs avec Carmona, entre autres cette perte des sens qui dans son cas accompagne sa descente dans la folie. En effet, lors de son premier accès de violence contre Reina, Camargo se justifie ainsi :

J'étais aveuglé, comme si un autre avait pris ma place.⁴⁴⁴

Cette perte métaphorique du sens de la vue va de pair avec un glissement de sa personnalité, puisqu'il est devenu « autre ». A mesure que vont grandir en Camargo la violence et la soif de vengeance, ses sens vont s'effacer — tout comme sa raison. Ainsi, lorsqu'il guette le réveil de Reina, tout absorbé qu'il est par cette femme qui s'est transformée en son unique obsession, il cesse d'accorder tout intérêt au monde extérieur et d'une certaine façon n'entend plus ; en pleine conversation téléphonique avec sa fille Diana, il la confond alors avec sa jumelle Ángela, qui vient de mourir :

— Ángela, je dois raccrocher, balbutia-t-il.

— Qu'est-ce que tu dis, papa ? C'est Diana au téléphone, Diana. Laquelle de nous deux crois-tu morte ?

— Je ne sais pas, chérie, je ne sais pas. Nous en discuterons demain, un autre jour.⁴⁴⁵

Cette perte de l'écoute va devenir un refus d'entendre toute réponse qui irait à l'encontre de sa volonté, comme le démontre ce véritable dialogue de sourds qu'il entretient avec Reina :

— Tu n'as peut-être pas entendu le message que je t'ai laissé, Queenie ? s'inquiète Camargo, furieux de devoir crier, seul sur le palier. Je t'ai demandé de m'épouser. Demain, si tu veux, nous irons à l'état civil pour qu'on publie les bans.

— Tu es malade. Tu es fou. Je suis un être humain, tu peux comprendre ça ? J'ai des sentiments, un esprit. Je ne suis pas ta chose.

— Queenie, c'est toi qui ne comprends pas.

— Ne m'appelle pas comme ça. Je m'appelle Reina. Va-t'en ou j'irai porter plainte.

— Reina. Je crois que tu as perdu la tête. [...] Je suis Camargo, je ne sais pas si tu te rends compte.⁴⁴⁶

⁴⁴³ Pour les besoins de notre étude, nous traduisons cette citation, la traduction commerciale étant trop éloignée de l'original ; MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *El vuelo de la reina*, op.cit., p.295 : « Quizás algún día [...] empieza a escribir la novela que desde hace tiempo lleva en la cabeza. Quiere contar la historia de un cantante de voz absoluta, capaz de alcanzar todos los registros, al que una madre satánica, asistida por una tribu de gatos callejeros, le cierra todos los caminos para que sea quien es. Ha pensado que el cantante debería llamarse como él, Carmona, y que el título de la novela podría ser *La mano del amo* [...]. »

⁴⁴⁴ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Orgueil*, op.cit., p.181 ; *El vuelo de la reina*, op.cit., p.191 : « Me enceguecí, me volví otro. »

⁴⁴⁵ *Ibid.*, *Orgueil*, op.cit., p.241 ; *El vuelo de la reina*, op.cit., p.254 :

« —Ángela, tengo que cortar —balbuceó.

—¿Qué estás diciendo, papá? Soy Diana, Diana. ¿Cuál de nosotras dos creés que ha muerto?

—No sé, hija, no sé. Vamos a hablar mañana, otro día. »

⁴⁴⁶ *Ibid.*, *Orgueil*, op.cit., p.267 ; *El vuelo de la reina*, op.cit., p.281 :

« —¿Acaso no oíste el mensaje que te dejé, Queenie? —se inquieta Camargo. Lo enfurece tener que hablar a los gritos, en la soledad del palier. Te he pedido que nos casemos. Mañana mismo, si querés, vamos al registro civil y pedimos una fecha.

Camargo n'écoute alors plus que ce que lui dicte sa folie, incapable de discerner par lui-même la réalité du monde extérieur, il ne ressent plus rien par lui-même et est victime de sa raison malade de paranoïa :

Elle est l'autre, la femme perdue, n'est-ce pas ? Ce que ton père a décelé tout de suite avec certitude, pourquoi n'as-tu pas daigné le voir ?⁴⁴⁷

Camargo ne « daigne pas voir » — le texte original utilise le verbe « desoír », c'est-à-dire ne pas écouter : Camargo se reproche de ne pas avoir prêté une oreille attentive aux dires de son père, comme s'il lui avait fermé son ouïe. Par la suite, lorsque sa folie atteint son paroxysme, et qu'elle est enfin assouvie par l'accomplissement de sa vengeance lors du meurtre de Reina, c'est un silence total qui enveloppe Camargo :

Maintenant tu te glisses dans le silence comme sous les draps de ton enfance, tu te laisses porter par le courant de la tendresse qu'on ne t'a jamais donnée, tu perds ton souffle dans les mains de ce néant qui te caresse.⁴⁴⁸

Ces pertes des sens amènent les personnages à glisser dans une autre réalité, qu'elle soit tragique comme dans le cas de Carmona mais surtout de Camargo, dont le nom même le place sous le signe des sens en le renvoyant à une saveur, l'amer, qui traduit la rudesse avec laquelle il établit ses relations personnelles, et le goût âpre de l'échec, de la perte du contrôle de son propre corps à la fin de sa vie :

Elle te disait Bitte, un mot allemand qui revêt toutes sortes de sens courtois, mais qui en réalité faisait référence à l'amertume de ton nom : Camargo, amargo, amer, bitter en anglais.⁴⁴⁹

Notons que c'est là également un autre lien entre Camargo et Carmona, puisqu'après avoir perdu l'usage de ses sens, ce dernier ne peut plus distinguer que l'aigre, donc l'amer.

Ces troubles des sens, défaillants ou qui finissent par s'effacer, sont incontrôlables par les personnages qui en sont affectés, et les laissent désorientés. Mais s'il arrive que les sens s'effacent indépendamment de la volonté des personnages, c'est parfois en toute conscience que les personnages de Martínez nient les informations que leur fournissent leurs sens.

—Estás enfermo. Estás loco. Soy un ser humano, ¿podés entender eso? Tengo sentimientos, razón. No soy tu objeto.

—Queenie, sos vos la que no entiende.

—No me llames así. Soy Reina. Andate o voy a tener que denunciarte.

—Reina. Creo que has perdido el juicio. [...] Soy Camargo, no sé si te das cuenta. »

⁴⁴⁷ *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.205 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.216 : « Ella es la otra, la perdida, ¿no? Si tu padre lo vio con tanta nitidez, tanta certeza, ¿por qué lo desoístes? »

⁴⁴⁸ *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.276 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.290-291 : « Ahora te dejás caer en el silencio como en las sábanas de tu infancia, vas por la corriente de la ternura que no tuviste, perdes el aliento entre las manos de nada que te acarician. »

⁴⁴⁹ *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.202 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.213 : « Ella te decía Bitte, que tantos significados corteses tenía en alemán, aunque en verdad aludía a las amarguras de tu apellido, *bitter*. »

2.1.1.2.3. Des sens niés

Plusieurs personnages sont ainsi des exemples de non coïncidence entre ce qui est perçu et ce qui *est*, indubitablement. La chose *en elle-même* est alors niée, au profit de la chose *pour le personnage*. C'est l'une des caractéristiques de Camargo, dont la stratégie de défense est constituée d'un rejet du réel, incompréhensible pour ses proches, comme Reina :

[Reina ne savait pas] si elle devait le consoler, [...] ou bien lui reprocher son manque de sentiments, son absurde négation de la réalité.⁴⁵⁰

Cette négation de la réalité est caractéristique de ce personnage, puisque dès le début, on nous le décrit recherchant inlassablement sa mère, refusant qu'elle ait pu l'abandonner. Camargo est donc d'emblée placé sous le signe du déni, du refus d'une réalité trop blessante. En particulier, cette incapacité à admettre la réalité telle qu'elle se présente est reflétée chez Camargo dans son refus d'accepter l'image de son corps vieillissant :

Un soudain éclat de lune s'est posé sur son corps et lui permet de voir son profil dans l'autre miroir, celui de l'appartement vide. Cependant, ce qu'il lui révèle n'est que l'écho de son être, et ne saurait en aucune manière être lui-même. Un homme ne peut être lui-même sans son passé, sans la force qu'il irradie devant les autres, sans le respect et la crainte qu'il inspire. Un homme n'est jamais lui-même lorsqu'il est seul, et ce profil n'est pas moi, se répète Camargo. Il ne reconnaît pas ce ventre proéminent, si indifférent à la gymnastique et aux régimes, ni ces pectoraux qui, en se relâchant, forment un pli embarrassant sur sa poitrine orgueilleuse, ni cette membrane de dindon qui lui pend sous le menton. L'image dans le miroir a des jambes cagneuses et maigres, qui contrastent avec le torse massif, et manquent de dignité. Quelle dignité un corps nu peut-il avoir à soixante-trois ans ? C'est peut-être une question à poser à d'autres, mais pas à lui. Lui, tous le considèrent comme quelqu'un d'invincible, insensible aux maladies et à l'exténuation. Les femmes avec lesquelles il a couché le lui ont déjà dit : son corps n'est pas un corps, c'est une force divine.⁴⁵¹

Camargo refuse de s'identifier à l'image qu'il perçoit dans le miroir : « ce profil n'est pas moi », ce reflet n'est tout au plus qu'un « écho de son être, qui ne saurait en aucune manière être lui-même ». Ce n'est pas lui qu'il contemple, mais « l'image dans le miroir », qu'il ne « reconnaît pas », comme si elle lui était étrangère. Ce corps vieillissant, indifférent « à la gymnastique et aux régimes » qui lui sont imposés, semble détaché de Camargo, sans lien avec lui. Ce corps lui est par ailleurs d'autant plus inacceptable qu'il l'observe après avoir détaillé le corps de Reina, plus jeune et séduisant. La lente décadence de son corps est

⁴⁵⁰ *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.169 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.179 : « No sabía si consolarlo, [...] o echarle en cara la falta de sentimientos, la negación idiota de la realidad. »

⁴⁵¹ La traduction commerciale comportant un erreur, nous traduisons ce passage : MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.18-19 : « Un súbito destello de la luna se ha posado sobre su cuerpo y le permite ver su perfil en el otro espejo, el del cuarto vacío. Lo que el espejo le revela, sin embargo, es un eco de su propio ser, y de ninguna manera él mismo. Un hombre no puede ser él mismo sin su pasado, sin la fuerza que irradia ante los otros, sin el respeto y el temor que inspira. Un hombre nunca es él mismo a solas, y este perfil no soy yo, se repite Camargo. No reconoce el abultado abdomen tan indiferente a la gimnasia y a las dietas, ni los pectorales que, al aflojarse, dibujan un incómodo pliegue en el pecho orgulloso, ni la membrana de pavo que le cuelga de la barbilla. La imagen del espejo tiene las piernas torcidas y flacas, sin armonía con el torso macizo, y carece de dignidad. ¿Qué dignidad puede tener un cuerpo a los sesenta y tres años? Tal vez ésa es una pregunta para otros, pero no para él. A él todos lo ven como alguien invencible, inmune a la enfermedad y a la extenuación. Ya se lo han dicho las mujeres con las que se ha acostado: su cuerpo no es un cuerpo, es una fuerza de Dios. »

incompatible avec l'image que Camargo s'est forgée de lui-même : il semble prétendre à l'immortalité puisqu'il est « invincible, insensible aux maladies et à l'exténuation ». L'âge pourrait remettre en question aussi bien sa force que sa séduction, mais il le refuse, le laisse « à d'autres, mais pas à lui ». Camargo pêche ainsi par orgueil en niant la toute-puissance de la nature, refusant que puissent coïncider la réalité de son corps *en lui-même*, et l'image que Camargo en a *pour lui-même*.

L'identité intérieure de Camargo ne coïncide donc pas avec son identité extérieure, et ce fossé est souligné à plusieurs reprises, montrant un personnage qui s'accroche à une jeunesse qui s'éloigne irrémédiablement de lui :

En général, quand ses douleurs à la hanche ne le faisaient pas souffrir comme dans la matinée, Camargo se sentait jeune. Son corps lui semblait tout aussi fringant que lorsqu'il jouait au foot à l'université, et, malgré ses muscles amollis et atrophiés, il aimait encore montrer ses biceps et son torse carré sur les plages.⁴⁵²

Camargo s'obstine à se convaincre qu'en quarante ans, son corps n'a pas vieilli. Mais cet entêtement à nier sa finitude va devenir peu à peu terrifiant à mesure qu'à ce refus du réel va s'adjoindre une violence verbale et physique qui se déchaînera contre Reina :

[...] ta propre image dans le miroir te surprend. Il n'y a pas de vérité dans les apparences, tu le savais déjà, car même l'image la plus fidèle ne saurait reproduire le passé, l'âme et l'incandescence de ce qu'elle reflète. L'homme que tu contemples en ce moment dans la glace n'est pas toi, car il manque à cette silhouette la femme. Elle devrait être là, se traînant à tes pieds, implorant ta pitié, te suppliant de ne pas l'abandonner, docteur Camargo, de ne pas dévorer ses pensées. Non, ne la quitte pas : un jour elle te rendra tout ce qu'elle t'a pris. Mais tu ne l'écoutes plus, il est trop tard pour continuer à l'écouter. Implacable, tu lèves le pied et écrases sa tête.⁴⁵³

Une fois encore, on constate la non coïncidence dans l'esprit de Camargo entre l'apparence de son corps et son essence : « l'homme que *tu contemples* en ce moment dans la glace *n'est pas toi* »⁴⁵⁴. La différence entre l'image que perçoit Camargo dans le miroir et l'image mentale qu'il a de lui-même est si importante qu'elle le surprend, signe de l'avancement de sa folie. Il semble avoir coupé tout lien avec ses sens, c'est-à-dire avec le monde extérieur : seuls comptent désormais pour Camargo son monde intérieur et sa volonté de maintenir telle quelle la réalité élaborée par son esprit malade. Il décide finalement de créer la Vérité et de

⁴⁵² MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Orgueil, op.cit.*, p.46 ; *El vuelo de la reina, op.cit.*, p.49 : « Salvo cuando lo acometían dolores en la cadera como los de aquella mañana, Camargo se sentía joven. No le parecía que su cuerpo fuera menos radiante que cuando jugaba al fútbol en la universidad, y aunque los músculos estaban algo flojos y caídos, aún le gustaba exhibir en la playa los bíceps y el pecho rotundo. »

⁴⁵³ La traduction commerciale comportant une erreur, nous traduisons cette citation : MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *El vuelo de la reina, op.cit.*, p.220 : « [...] tu propia imagen te sorprende en el espejo. No hay verdad en las apariencias, ya lo sabías, porque ni la más fiel de las imágenes repite el pasado, el alma ni la incandescencia de lo que está reflejando. El ser que estás viendo ahora no sos vos, porque a la figura del espejo le falta la mujer. Ella debería estar allí arrastrándose a tus pies, implorando piedad, suplicando que no la abandones, doctor Camargo, ni le devores el pensamiento. No, no la dejes: un día va a devolvete todo lo que te ha quitado. Pero ya no la oís, es tarde para seguir oyéndola. Implacable, alzás tu pie y le aplastás la cabeza. »

⁴⁵⁴ *Idem*, « El ser que *estás viendo* ahora no sos vos [...] ». Nous soulignons.

l'imposer aux autres, puisque « Il n'y a pas de vérité dans les apparences » : c'est l'image qu'il a de lui-même qui constitue *sa* Vérité, qui doit devenir *la* Vérité pour tous, et surtout pour Reina. Il ignore donc la réalité de son propre corps, lui préférant l'image qu'il s'en est forgé ; mais il ignore également la réalité qui entoure ce corps, puisqu'il y manque la présence de Reina, qu'il compte bien asservir et châtier, l'attacher à lui en niant la réalité, à savoir le fait que celle-ci l'a quitté. Notons par ailleurs que le sens de la vue n'est pas le seul à être nié par Camargo, puisqu'il « ne l'écout[e] plus, il est trop tard pour continuer à l'écouter » : l'ouïe est également désavouée. Ce passage de *El vuelo de la reina* annonce déjà sa fin tragique, comme une répétition de la mort de Reina : ce pied que Camargo lève pour écraser la tête de Reina préfigure la gâchette sur laquelle il appuiera pour exécuter Reina, déjà à terre, d'une balle dans la nuque.

Purgatorio suit en quelque sorte un mouvement inverse à *El vuelo de la reina*, dans le sens où cette fois-ci, on va de la mort vers la vie : en effet, dans les deux cas les protagonistes refusent la perte d'un être aimé, mais si la négation du réel chez Camargo l'amène au meurtre, elle amènera Emilia aux retrouvailles avec Simón, mort des années auparavant. Ainsi, dès le départ, Emilia refuse de croire à la version des multiples témoins qui affirment avoir vu son cadavre :

Au cours du procès contre les chefs de la dictature, trois personnes déclarèrent avoir vu le corps de Simón dans une cour de la préfecture de police de Tucumán, avec des traces de torture et un impact de balle entre les deux yeux. Emilia résidait à Caracas et elle ne sut pas si elle devait croire ou non la nouvelle.⁴⁵⁵

Emilia rejette ces témoignages, nie leur perception de la réalité, et préfère croire à la version officielle :

Elle se trouvait aux côtés de son mari lors de l'arrestation et elle aurait pu déclarer autre chose : on les avait arrêtés par erreur et libérés au bout de deux jours, lui deux heures avant elle. La signature de Simón apparaissait, sans équivoque, dans le registre des levées d'écrou. Et le docteur Orestes Dupuy, son père, avait confirmé cette version de concert avec le gouverneur militaire lui-même.

Pour Emilia, il s'agissait là d'une vérité irréfutable.⁴⁵⁶

Emilia et sa mère ne peuvent trouver aucun témoin qui corrobore cette version officielle : tous se sont évaporés, le personnel de l'hôtel où Simón est censé avoir repris ses bagages a changé, et bien d'autres indices amènent à mettre sérieusement en doute la véracité de ces

⁴⁵⁵ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatorio*, *op.cit.*, p.30 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.29 : « Durante el juicio a los comandantes de la dictadura tres personas declararon que habían visto el cuerpo de Simón en un patio de la jefatura de policía de Tucumán, con señales de tortura y un agujero de bala entre los ojos. Emilia estaba en Caracas y no supo si creer la noticia o no. »

⁴⁵⁶ *Idem* : « Ella había estado con su marido en el momento del arresto y también habría podido declarar otra cosa: que los apresaron por error y los liberaron a los dos días, a él un par de horas antes. La firma de Simón aparecía, inequívoca, en el libro de salidas de la guardia. Y el doctor Orestes Dupuy, su padre, había confirmado la historia con el propio gobierno militar.

Para Emilia ésa era una verdad sin vueltas. »

faits. Mais Emilia préfère s'accrocher à cette « vérité irréfutable » — qui n'est autre que *la chose pour elle*, et non *la chose en soi* — : les faits nus lui sont intolérables, inacceptables, aussi rejette-t-elle les témoignages différant du sien, à l'instar de Camargo, qui s'accroche à sa vision propre des faits, sans accorder de crédit aux versions discordantes.

La situation d'Emilia reflète celle de milliers de familles, cherchant désespérément leurs proches disparus. Or comme nous l'avons déjà souligné, comment prouver l'existence des disparus, par essence même absents ? La Junte nie la réalité en rejetant le témoignage de ceux qui en ont fait l'expérience physique :

[...] la réalité est une création des sens, ce que les hommes savent depuis des siècles mais qu'ils oublient toujours. Il n'y a pas de disparus dans notre pays, répétait l'Anguille, personne ne disparaît, et à l'unisson de sa voix monocorde tous niaient l'évidence, et plus les gens étaient emmenés de force dans les caves de nulle part, moins on voyait les absences.⁴⁵⁷

En effet, si le docteur Dupuy est chargé de créer la réalité de la Junte par l'intermédiaire de la propagande, inventant des succès inexistantes, et donc d'une certaine manière manipulant les sens de ses concitoyens, son œuvre macabre consiste aussi parfois à nier ce que perçoivent les sens de ceux qui observent la Junte et sa politique mortifère, aveuglant l'opinion de sorte que les absences ne se remarquent pas.

Cette remarque de Dupuy que « la réalité est une création des sens » lui vient de son entretien avec le cinéaste Orson Welles, un véritable duel au cours duquel Welles a donné une leçon magistrale d'illusion — ainsi qu'une leçon d'éthique — à Dupuy. Ce dialogue est un passage déterminant de *Purgatorio*, tant sur le fond que sur la forme : il s'agit d'une part d'une extraordinaire joute verbale, et d'autre part d'une réflexion sur la nature de la réalité qui d'une certaine façon théorise l'expérience singulière d'Emilia :

Les choses n'existent que quand tu les vois, on pourrait dire que ce sont tes sens qui créent les objets. Mais qu'arrive-t-il quand ce quelque chose d'inexistant se dresse et te regarde à son tour ? Il cesse d'être une chose, il te révèle qu'il existe, il se rebelle, c'est un être doué de densité, d'intensité.⁴⁵⁸

En effet, Welles reprend là une théorie de la connaissance empiriste — théorie dont il fera souvent usage dans son œuvre cinématographique, montrant qu'il est aisé de créer une réalité née de la manipulation de nos sens —, puisqu'il réaffirme que nous ne pouvons accéder à la connaissance que par l'intermédiaire de nos sens. Mais il va plus loin, envisageant une possible perception d'une chose dénuée d'existence, et qui prendrait vie... tout comme Emilia

⁴⁵⁷ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.222 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.215 : « [...] la realidad es una creación de los sentidos, algo que los hombres saben desde hace siglos pero siempre olvidan. No hay desaparecidos, repetía la Anguila, nadie desaparece, y al conjuro de su voz insulsa todos negaban lo evidente, y cuantas más personas eran llevadas a los sótanos de ninguna parte, menos se veían las ausencias. »

⁴⁵⁸ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.216 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p. 210 : « Las cosas existen sólo cuando las ves, se podría decir que tus sentidos crean los objetos. Pero ¿qué pasa cuando ese algo inexistente se levanta y te devuelve la mirada? Deja de ser un algo, te revela que existe, se rebela, es un alguien con densidad, con intensidad. »

percevra Simón trente ans après sa disparition. *Purgatorio* pousse en effet la réflexion jusque dans ses extrémités en mettant en scène des personnages dont les sens perçoivent la non-existence.

2.1.1.2.4. Des sens qui perçoivent ce qui « n'est pas »

Emilia est bien entendu le personnage au cœur de ce problème posé par Welles : « qu'arrive-t-il quand ce quelque chose d'inexistant se dresse et te regarde à son tour ? »⁴⁵⁹ Tout le roman tend vers une réponse possible à cette interrogation, à cette énigme posée dès la première phrase de *Purgatorio* et qui va constituer le fil conducteur du roman :

Simón Cardoso était mort depuis trente ans lorsque Emilia Dupuy, sa femme, le retrouva à l'heure du déjeuner dans le salon particulier de Trudy Tuesday.⁴⁶⁰

Notons par ailleurs que le titre de la première partie, à savoir « Considérant l'ombre comme un corps solide »⁴⁶¹, prépare déjà le lecteur à cet incipit percutant. Ainsi, un homme qui a cessé de *ser* il y a trente ans — c'est-à-dire privé d'essence — présente un *estar* — une présence, que l'on peut percevoir —, ce qui est pour le moins surprenant. Cette phrase provoque une certain désarroi chez le lecteur, qui ne dispose alors que du titre précédent afin d'éclairer la situation. Ces éléments peuvent l'amener à supposer qu'Emilia n'est que le jouet de son imagination et de son désir intense de retrouver son mari, mais l'auteur a déjà instillé le doute dans l'esprit de son lecteur. Cette « ombre » d'un souvenir passé se fait corps ; l'insaisissable souvenir devient « corps solide ».

Simón est donc vu dès le début à travers les yeux d'Emilia, qui sera l'instance médiatrice. C'est elle qui va donner forme au portrait de Simón, c'est donc uniquement à travers ses sens que nous y accéderons. Or, l'incertitude subsiste pour le lecteur, puisque Emilia elle-même semble se méfier immédiatement de ce que perçoivent ses sens :

Elle devait recouvrer son calme, et ne pas craindre que ses sens s'embrouillent comme ceux de sa mère. Certains sens la trahissaient parfois, elle perdait l'odorat, s'égarait dans des rues qu'elle connaissait par cœur et se couchait en écoutant des chansons stupides, dont elle se demandait comment elles avaient atterri dans sa chaîne hi-fi.⁴⁶²

⁴⁵⁹ *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.216 ; *Purgatorio, op.cit.*, p. 210 : « ¿qué pasa cuando ese algo inexistente se levanta y te devuelve la mirada? »

⁴⁶⁰ *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.13 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.13 : « Hacía treinta años que Simón Cardoso había muerto cuando Emilia Dupuy, su esposa, lo encontró a la hora del almuerzo en el salón reservado de Trudy Tuesday. »

⁴⁶¹ *Idem*: « Viendo la sombra como un cuerpo sólido ».

⁴⁶² Pour les besoins de notre étude, la traduction commerciale étant trop éloignée de l'original, nous traduisons ce passage. MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatorio, op.cit.*, p.13 : « Necesitaba tranquilizarse, no temer que los sentidos se le confundieran como a su madre. Algunos sentidos la traicionaban a veces, perdía el olfato, se desorientaba en calles que conocía de memoria y se acostaba oyendo canciones idiotas que no sabía cómo llegaban a su equipo de música. »

D'emblée, la possibilité qu'elle soit trompée par ses sens est posée. Mais ils sont la seule porte d'accès à la connaissance du monde extérieur, aussi Emilia s'y accroche-t-elle :

Elle regarda de nouveau le box de Simón. Elle voulait s'assurer que c'était bien lui.⁴⁶³

Emilia s'approprie la réalité en la percevant par l'intermédiaire de sa vue ; notons par ailleurs qu'elle n'a jamais pu admettre la mort de Simón précisément car elle ne l'a pas *vu* mort :

[...] Emilia s'assoupissait en pensant à Simón, qu'elle n'avait pas vu mourir. La mort de l'être aimé provoque déjà assez de destruction par elle-même. Qu'en est-il alors d'une mort dont on ignore si c'en est vraiment une ?⁴⁶⁴

Les sens peuvent donc valoir comme preuve de l'existence pour Emilia. Au fur et à mesure que l'on avance dans le roman, les perceptions d'Emilia vont se faire de plus en plus impérieuses, la réalité de l'existence de Simón va s'imposer véritablement à ses sens.

Tout d'abord, c'est en songe que Simón lui apparaît. Dans un premier temps, ce n'est par ailleurs pas vraiment lui qui surgit :

[...] dans ses rêves, Simón ne serait jamais Simón mais un individu quelconque qu'elle aurait croisé ce jour-là. Ou une ville qui s'écroulait et se relevait. Ou la flamme d'une bougie.⁴⁶⁵

Puis il s'agit explicitement de Simón :

[...] [Simón] sautait à l'intérieur de mes rêves à peine étais-je endormie.⁴⁶⁶

Enfin, Simón s'approche de plus en plus d'Emilia dans ses rêves :

Lorsque sa mère s'endormait, le souvenir de Simón se rapprochait d'elle, mais Emilia ne lui laissait jamais franchir les limites de son propre corps ; il arrivait jusqu'à la porte puis reculait, comme si son corps était une maison condamnée.⁴⁶⁷

Progressivement, Simón semble apparaître non plus seulement dans les rêves d'Emilia, mais à l'intérieur d'elle-même :

Certaines nuits, elle se réveillait avec la sensation que le corps de son mari était tout entier en elle, explorant les cavités les plus profondes, y compris sa gorge. [...] quand elle regagnait son lit, le fantôme du corps aimé restait gravé dans ses entrailles.⁴⁶⁸

⁴⁶³ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatoire, op.cit.*, p.14 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.14 : « Volvió a mirar el box de Simón. Quería asegurarse de que era él. »

⁴⁶⁴ *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.29 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.28 : « [...] Emilia se adormecía pensando en Simón, al que no había visto morir. Ya la muerte de la persona amada crea suficiente destrucción. ¿Cuánta más puede haber, entonces, en una muerte que no se sabe si fue muerte? »

⁴⁶⁵ *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.66 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.62 : « [...] en los sueños Simón nunca sería Simón sino cualquier otro hombre con el que se hubiera cruzado ese día. O una ciudad que se caía y se levantaba. O la llama de una vela. »

⁴⁶⁶ *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.108 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.106 : « [...] por las noches, apenas me dormía, [Simón] saltaba dentro de mi sueño. »

⁴⁶⁷ *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.154 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.150 : « Cuando la madre dormía, el recuerdo de Simón se acercaba a ella, pero Emilia nunca cruzaba los límites de su cuerpo; llegaba hasta la puerta y retrocedía, como si su cuerpo fuera una casa condenada. »

⁴⁶⁸ *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.25 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.24 : « Había noches en que despertaba con la sensación de que el cuerpo entero del marido estaba dentro de ella, explorando las cavernas más hondas hasta

Il semble avoir élu domicile *dans* Emilia :

Puisqu'il n'a pas de tombe, j'ai été sa tombe. Maintenant, il veut sortir de moi.⁴⁶⁹

Progressivement, la présence de Simón s'impose aux sens d'Emilia :

Je sens que Simón se tient devant la porte de ma chambre et qu'il n'ose pas entrer.⁴⁷⁰

Simón est vivant. Trente années se sont écoulées et il est vivant. Je le sais. Je le sens en moi. Les témoins ont vu ce qu'ils ont cru voir. Si on lui a fait éclater la tête, comme ils le prétendent, comment ont-ils réussi à le reconnaître ? Moi seule aurais pu. Mais je ne l'ai pas vu. Simón vit. Je le sais.⁴⁷¹

Une fois encore, Emilia insiste sur le fait qu'elle n'a pas vu mourir Simón. Elle n'a ainsi aucune preuve de sa vie ou de sa mort, mais elle ressent à l'intérieur d'elle-même que Simón est vivant. Peu à peu, il impose sa présence, jusqu'à enfin se faire corps à l'extérieur d'Emilia, qui le perçoit tout d'abord dans un miroir :

Je me regarde dans la glace, et ce n'est pas moi que je vois mais lui, debout là où se tient mon corps.⁴⁷²

Simón traverse ensuite cette frontière que constitue le miroir et qui le sépare du monde d'Emilia :

Parfois je le vois allongé sur le seuil de ma chambre et, quand j'allume la lumière et que je ne le vois plus, je flaire le bois du chambranle et je flaire le sol comme un chien pour sentir son odeur. Certaines voitures se garent près d'ici, quelqu'un descend, marche, et je me précipite à la fenêtre pour regarder si c'est lui. Ce n'est jamais lui.⁴⁷³

Emilia recourt alors à ses sens de la vue ainsi que de l'odorat pour chercher Simón, qui peut bientôt accéder à sa réapparition « physique », *vue* à travers les yeux d'Emilia :

Elle n'est pas en train de rêver, bien sûr que non. Simón est toujours devant elle, et porte la tasse de thé à ses lèvres. C'est là sa réalité, le seule et unique. Elle ne s'est pas égarée dans une carte dessinée par des fous.⁴⁷⁴

atravesarle la garganta. [...] cuando volvía a la cama el espectro del cuerpo amado le quedaba grabado en las entrañas. »

⁴⁶⁹ *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.97 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.96 : « Como no tiene tumba, yo fui su tumba. Ahora quiere salir de ahí. »

⁴⁷⁰ *Idem* : « Siento que Simón está junto a la puerta de mi cuarto y no se anima a entrar. »

⁴⁷¹ *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.103 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.100-101 : « Simón está vivo. Han pasado treinta años y sigue vivo. Lo sé. Lo siento dentro de mí. Los testigos vieron lo que quisieron ver. Si le volaron la cabeza como dicen, ¿cómo pudieron reconocerlo? La única que hubiera podido era yo. Pero no lo vi. Simón vive. Lo sé. »

⁴⁷² *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.242 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.233 : « Me miro al espejo y no me veo a mí sino a él, de pie donde está mi cuerpo ».

⁴⁷³ *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.200 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.195 : « A veces lo veo recostado en el marco de la puerta y cuando prendo la luz y no lo veo huelo la madera del marco y huelo el piso como un perro para sentir la huella que dejó. Algunos autos estacionan cerca de aquí, alguien baja, se aleja, y corro a la ventana para mirar si es él. Nunca es él. »

⁴⁷⁴ La traduction commerciale omettant une phrase, nous traduisons ce passage. MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatorio, op.cit.*, p.127 : « No está soñando, claro que no. Simón sigue frente a ella y se lleva la taza de té a los labios. Ésa es su realidad, la única. No se ha extraviado dentro de un mapa dibujado por locos. »

Cette réapparition est aussi ressentie par chaque centimètre carré du corps d'Emilia, puisqu'elle peut enfin connaître le plaisir charnel qu'elle n'avait pas eu le temps de connaître avec son mari.

Le narrateur est vite associé à cette problématique relation entre perception et essence ; perplexe lui aussi dans un premier temps, il pousse le lecteur à accepter l'inimaginable, puisqu'il éprouve lui-même des sensations bien étranges :

Je regardai par la fenêtre du restaurant et, au lieu des silhouettes grises des bâtiments d'en face, [...] je vis l'immensité à peine ondulée de la pampa de la province de Buenos Aires, avec des vaches levant leur tête vers le ciel et gémissant comme si elles aussi partaient avec le train. Emilia parlait [des endroits où elle avait cherché Simón], et la pampa continuait de se tromper d'endroit. J'acceptai donc la présence de Simón derrière la porte de la chambre d'Emilia, dans la Quatrième Avenue nord. J'acceptai tout ce qu'elle voudrait me raconter. Si je ne la croyais pas, à quoi bon l'écouter ?⁴⁷⁵

Emilia décide d'avoir recours au narrateur — et surtout à ses sens — afin de savoir si ses propres sens la trompent. Mais il la met en garde :

Je vais fixer mon attention sur le miroir, lui dis-je, mais ne me fais pas confiance. Moi aussi j'entends ce que je ne veux pas, je crois que mon toucher disparaît, mes oreilles et ma vue me trahissent.⁴⁷⁶

[...] personne n'était moins indiqué que moi pour la ramener à la réalité. Je lui demandai si elle voyait Simón ou si elle croyait le voir.

Je ne comprends pas où est la différence, me répondit-elle. Je ne parle pas avec lui, je ne peux pas le toucher, mais je sais qu'il est là. Depuis que je l'ai découvert appuyé au chambranle de la porte, cette porte — elle montra celle qui donnait sur sa chambre à coucher —, il n'est plus reparti, il ne veut pas s'en aller. Il me dit quelque chose et je suis incapable d'entendre.⁴⁷⁷

Ce dialogue a lieu dans le chapitre 4 de *Purgatorio*, intitulé « Tu crois et tu ne crois pas, et ce qui est n'est pas »⁴⁷⁸. Ainsi, outre le lien entre perception et essence, le narrateur induit une relation entre croyance et essence. Il ne désavoue pas les sensations d'Emilia, bien au contraire :

Sans doute mes sens sont-ils autant endommagés que les tiens. Tu devrais consulter un médecin. Moi, je ne te sers à rien. Je vois, comme toi, des images trompeuses, mais ça ne m'empêche pas d'être sain

⁴⁷⁵ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatoire, op.cit.*, p.100-101 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.98-99 : « Miré por la ventana del restaurante y en vez de las siluetas grises de los edificios de enfrente, [...] vi la planicie apenas ondulada de la pampa bonaerense, con vacas que alzaban las testas al cielo y gemían como si ellas también se fueran con el tren. Emilia hablaba de [los lugares donde había buscado a Simón], y la planicie no se movía de aquel lugar equivocado. Acepté entonces que Simón estuviera en la puerta del cuarto de Emilia, en la calle Cuarta Norte. Acepté cualquier cosa que quisiera contarme. Si no le creía, ¿para qué la oía? »

⁴⁷⁶ *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.242-243 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.234 : « Voy a fijarme en el espejo, le dije, pero no confíes en mí. Yo también oigo lo que no quiero, creo que pierdo el tacto, me fallan los oídos y la vista. »

⁴⁷⁷ *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.243 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.234-235 : « [...] nadie era menos indicado que yo para devolverla a la realidad. Le pregunté si veía a Simón o si creía que lo veía.

No entiendo la diferencia, me contestó. No hablo con él, no lo puedo tocar, pero sé que está aquí. Desde que lo descubrí apoyándose en el marco de la puerta, esta puerta (señaló la que daba a su dormitorio), no se ha ido, no se quiere ir. Me dice algo y no lo sé oír. »

⁴⁷⁸ La traduction commerciale étant trop éloignée de l'original, nous traduisons cette citation : MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatorio, op.cit.*, p.191 : « Crees y no crees, y lo que es no es ».

d'esprit. Il existe des figures et des sensations situées dans des réalités lointaines ou différentes des nôtres.⁴⁷⁹

Le narrateur admet donc la possibilité d'éprouver des sensations que la raison sait impossible, et ouvre la porte vers d'autres réalités dans lesquelles ces perceptions n'auraient rien d'étonnant. Nous aurons l'occasion d'y revenir de façon plus détaillée, car les œuvres de Martínez ont précisément la spécificité de créer des réalités alternatives ; comme le souligne le narrateur de *Purgatorio* :

On écrit des romans dans cette intention : pour réparer dans le monde l'absence perpétuelle de ce qui n'a jamais existé.⁴⁸⁰

Ainsi, les romans de Martínez sont peuplés de personnages à la perception du monde problématique : l'accès à la réalité — une question déjà problématique en soi, comme le démontrent les nombreuses théories philosophiques de l'accès à la connaissance — est conditionné par leurs sens, parfois erronés, défailants ou simplement niés, ou encore qui perçoivent une réalité rationnellement impossible. Dans ces conditions, comment être assuré d'une perception qui soit la plus proche de la vérité ? En effet, les sens, par essence imparfaits, sont de plus particulièrement endommagés chez les personnages de Martínez. On constate donc que la voie par laquelle on accède à la réalité est faussée. D'autre part, si les moyens de percevoir la réalité sont biaisés, que dire de la façon dont la raison doit organiser les informations ainsi collectées ? En effet, comme nous l'avons déjà évoqué, la réalité perçue dépend pour une grande part du point de vue depuis lequel elle est observée. Cette thématique, récurrente dans les œuvres, prône la multiplicité des regards... ou bien des regards multiples ?

2.1.2. Un regard fragmenté... ou des fragments de regard ?

L'œuvre de Martínez oppose deux grands groupes de personnages : les partisans d'une vision unique du monde, qui s'attachent à détruire toute diversité en imposant une vérité choisie, et les défenseurs de la multiplicité, conscients de la complexité de la réalité, irréductible à un récit unique. Les premiers sont des êtres dangereux, souvent violents et synonymes de mort, comme Arcángelo Gobbi dans *La novela de Perón*, ou Camargo dans *El vuelo de la reina*. Ces personnages, qui refusent que l'on s'oppose à leurs desseins ou à leur vision du monde, ne peuvent supporter la multiplicité des points de vue. Ainsi, après avoir

⁴⁷⁹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.243-244 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.235 : « Mis sentidos están acaso tan dañados como los tuyos. Tendrías que ver a un médico. Yo no te sirvo. Veo, como vos, imágenes que no están y no por eso desconfío de mi cordura. Hay figuras y sensaciones en órdenes lejanos de la realidad o en realidades que no son las nuestras. »

⁴⁸⁰ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.171 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.166 : « Las novelas se escriben para eso: para reparar en el mundo la ausencia perpetua de lo que nunca existió. »

châtié Reina et l'avoir renvoyée, s'assurant qu'elle ne retrouve jamais d'emploi dans un autre journal, Camargo ressent un certain soulagement ; cet élément perturbateur, qui avait secoué son monde en s'affranchissant de sa domination, est enfin à sa merci, les multiples chemins qu'elle avait explorés lui sont interdits, maintenant qu'il l'a détruite, il va enfin pouvoir contrôler son parcours vital :

La vie lui paraissait droite et simple.⁴⁸¹

Cette altérité désobéissante qu'incarnait Reina va, pense-t-il, retourner sur le droit chemin, dans cette vie « droite et simple » qu'il a lui-même tracée. Si Camargo refuse que l'on mette à mal ses projets personnels, niant toute réalité qui ne s'y plierait pas, sa vision manichéenne du monde contribue à l'opposer à Reina : pour lui, les êtres sont honnêtes ou corrompus, fidèles ou traîtres, dominés ou dominants, sans demi-teinte possible. Il n'y a pas de place pour les alternatives dans le monde de Camargo, contrairement à celui de Reina, qui envisage des réalités différentes, fascinée par la possibilité que Jésus ait eu un frère jumeau, ce qui changerait la face de l'Histoire.

Bien entendu, l'imposition de la vision unique par excellence est incarnée par la junte militaire dans *Purgatorio* ; cette même junte s'attache les services d'un maître de la manipulation afin de dicter son idéologie à travers la propagande. Il s'agit du docteur Dupuy, au service de l'Histoire officielle, qui s'efforce de nier l'existence d'un pan entier de l'Histoire, celle des disparus. Défenseur acharné des préceptes de la junte, il ne tolère aucune désobéissance — comme le prouvera en filigrane la disparition de Simón, à laquelle la narration sous-entend que Dupuy n'est pas étranger. Notons cependant que les manipulateurs dans l'œuvre de Martínez n'hésitent pas à changer de camp ou de discours lorsque leurs intérêts sont en jeu. Contrairement à Arcángelo et Camargo, imprégnés de leurs convictions sans concessions au point de les mener à la folie et au meurtre, ils n'ont aucun scrupule à renier ce qu'ils avaient auparavant prôné ; il en est ainsi de Dupuy, qui restera impuni pour ses actes pendant la dictature, et même de Perón, qui tentera de gommer certains détails de sa vie en imposant une biographie officielle bien plus flatteuse à son égard.

Si ces personnages trouvent leur place dans l'œuvre de Martínez, ce n'est que pour mieux les y opposer à une vision du monde bien différente, complexe et multiple. La narration se chargera de montrer que la Vérité unique ne peut exister, soit par l'intermédiaire de personnages dont le parcours vital démontre les innombrables possibilités de la réalité, soit à travers la construction même des romans.

⁴⁸¹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Orgueil*, op.cit., p.237 ; *El vuelo de la reina*, op.cit., p.250 : « La vida le parecía recta y simple ».

En effet, déjà apparaissent dans les romans du « cycle péroniste » des métaphores fondamentales qui traduisent la multiplicité de la réalité. Souvenons-nous de la métaphore filée des yeux de la mouche, dans *La novela de Perón* :

Regardez ses yeux. [...] Ce sont des yeux très étranges, formés de quatre mille facettes. Chacun de ces yeux aperçoit quatre mille fragments différents de la réalité. Ça impressionnait beaucoup ma grand-mère Dominga. Juan, me disait-elle, qu'est-ce qu'elle voit, une mouche ? Elle voit quatre mille vérités ou une vérité coupée en quatre mille morceaux ? Et moi je ne savais jamais quoi lui répondre...⁴⁸²

La présence de mouches en plein mois de juin semble bien étrange aux personnages, et attire l'attention du lecteur. Le regard de ces mouches — qui voient une réalité fragmentée, ou bien des fragments de réalité ? — accompagne les personnages, et est semblable à celui que pose l'auteur sur la vie de Perón. En effet, le roman est composé d'une mosaïque de points de vue différents, et parfois irréconciliables, sur la vie du Général. La construction de l'œuvre, mettant en parallèle mémoires et antimémoires, souligne les inexactitudes — voire les aberrations — du texte de Perón : la multiplication des témoignages des proches de Perón mine la crédibilité de la version officielle, en la contredisant. Le roman incite ainsi le lecteur à lire avec une circonspection grandissante les mémoires de Perón écrites par lui-même, et met en lumière la difficulté à embrasser la vie d'un personnage historique. Il est impossible de s'approcher de la Vérité en se contentant d'une voix unique, qui omettra certaines zones d'ombre, petits mensonges, divergences d'opinions et d'intérêts — ou simplement points de vue différents —, car bien peu admirables.

La novela de Perón, comme nous l'avons déjà constaté, introduit également l'image d'une réalité symbolisée par un fleuve, que chacun contemplerait depuis sa propre rive, c'est-à-dire depuis sa subjectivité personnelle. *Santa Evita* va amplifier ce motif, en l'explicitant :

La réalité est un fleuve. Les faits surviennent et disparaissent.⁴⁸³

Si l'on passe d'une rive à l'autre dans *La novela de Perón*, *Santa Evita* va conjuguer toutes les rives de l'Histoire en un « delta inextricable d'histoires »⁴⁸⁴ :

Sur une rive, il y a le récit des faux corps (ou copies du cadavre) ; sur l'autre, il y a celui du corps réel.⁴⁸⁵

⁴⁸² MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le roman de Perón*, *op.cit.*, p.225 ; *La novela de Perón*, *op.cit.*, p.282 : « Vean esos ojos. [...] Son ojos muy extraños, de cuatro mil facetas. Cada uno de esos ojos ve cuatro mil pedazos diferentes de la realidad. A mi abuela Dominga le impresionaba mucho. Juan, me decía : ¿qué ve una mosca ? ¿Ve cuatro mil verdades, o una verdad partida en cuatro mil pedazos ? Y yo nunca sabía qué contestarle... ».

⁴⁸³ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita*, *op.cit.*, p.237 ; *Santa Evita*, *op.cit.*, p.303 : « La realidad es un río. Los hechos llegan y desaparecen. »

⁴⁸⁴ Pour les besoins de notre étude, la traduction commerciale étant trop éloignée du texte original, nous traduisons ce passage : MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita*, *op.cit.*, p.190 : « delta intrincado de historias ».

⁴⁸⁵ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita*, *op.cit.*, p.148 ; version originale, *Santa Evita*, *op.cit.*, p.190 : « En una orilla está el relato de los cuerpos falsos (o copias del cadáver) ; en la otra, el relato del cuerpo real. »

La narration fait se rejoindre les multiples facettes de l'histoire d'Evita, prenant en compte ses différentes « rives ». En effet, *Santa Evita* rend compte du « mythe blanc » comme du « mythe noir » d'Evita, et le corps du roman est en ce sens semblable au corps d'Evita, dans lequel coexistent ces deux mythes : les personnages mettent dans ce corps des histoires différentes selon leur point de vue. Ce corps est bien plus qu'un simple cadavre :

— Vous savez très bien ce qui est en jeu, dit le colonel, se levant à son tour. Ce n'est pas le cadavre de cette femme, mais le destin de l'Argentine. Ou les deux choses qui, pour tant de gens, semblent n'en être qu'une seule. Allez donc savoir comment le corps mort et inutile d'Eva Duarte s'est confondu peu à peu avec ce pays. Pas pour les gens comme vous et moi. Pour les misérables, les ignorants, pour ceux qui sont en dehors de l'Histoire. [...] en l'embaumant, vous avez changé l'Histoire de place. Vous avez laissé l'Histoire dans le corps de cette femme.⁴⁸⁶

Le colonel Moori Koenig souligne deux points fondamentaux : d'une part, le corps d'Evita est devenu bien plus qu'un corps, il symbolise la nation, et ceux qui l'auront en leur pouvoir contrôleront le destin de l'Argentine. D'autre part, la population se divise en deux parties : il y a ceux qui, comme le colonel ou Pedro Ara, craignent les débordements que pourrait occasionner ce cadavre, et le considèrent comme dangereux ; c'est le cas des militaires, mais font aussi partie de ce groupe ceux qui méprisaient déjà Evita de son vivant et ont œuvré à la chute du péronisme :

— Morte, cette femme est encore plus dangereuse que vivante.⁴⁸⁷

Les membres de ce groupe craignent le pouvoir de cette dépouille, qui semble être capable de rallier à sa cause toutes les rives de la réalité :

Ils veulent la promener dans toutes les villes. Ils vont l'installer sur la proue d'un bateau couvert de fleurs et descendre avec elle le fleuve Paraná pour soulever les villages qui se trouvent sur ses rives.⁴⁸⁸

Ce corps a tant de pouvoir — notamment sur l'écriture de l'Histoire, car les détenteurs du corps pourront la réécrire à leur guise — qu'ils décident de convertir Evita en la première *disparue* de l'Histoire : « — Faites-la disparaître — dit-il. Achevez-la. Faites-en une morte comme une autre. »⁴⁸⁹

⁴⁸⁶ La traduction commerciale omettant la traduction d'une phrase, nous traduisons ce passage : MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita*, *op.cit.*, p.39 : « Usted sabe muy bien lo que está en juego —dijo el Coronel y se levantó a su vez—. No es el cadáver de esa mujer sino el destino de la Argentina. O las dos cosas, que a tanta gente le parecen una. Vaya a saber cómo el cuerpo muerto e inútil de Eva Duarte se ha ido confundiendo con el país. No para las personas como usted o como yo. Para los miserables, para los ignorantes, para los que están fuera de la historia. [...] al embalsamarlo, usted movió la historia de lugar. Dejó a la historia dentro. »

⁴⁸⁷ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita*, *op.cit.*, p.19 ; *Santa Evita*, *op.cit.*, p.28 : « —Muerta —dijo—, esa mujer es todavía más peligrosa que cuando estaba viva. »

⁴⁸⁸ Pour les besoins de notre étude, la traduction commerciale étant trop éloignée du texte original, nous traduisons ce passage. MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita*, *op.cit.*, p.28 : « Quieren pasearla por las ciudades. La van a poner en la proa de un barco lleno de flores y bajar con ella por el río Paraná para sublevar a los pueblos de las orillas. »

⁴⁸⁹ Pour les besoins de notre étude, la traduction commerciale étant trop éloignée du texte original, nous traduisons ce passage. MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita*, *op.cit.*, p.29 : « Desaparézcala —dijo—. Acábelala. Conviértala en una muerta como cualquier otra. »

Ce groupe emplit donc d'une certaine façon le cadavre du « mythe noir » ; mais il y a aussi ceux qui révèrent le corps d'Evita, et qui d'ordinaire, comme l'a souligné le colonel, « sont en dehors de l'histoire »⁴⁹⁰ :

Les illettrés la vénèrent comme une sainte.⁴⁹¹

Ce groupe prête à Evita des pouvoirs divins, à l'instar des cousines du coiffeur d'Evita, Julio Alcaraz, certaines de l'avoir vue léviter, auréolée de lumière :

« Nous avons vu son teint de porcelaine, m'a dit la goitreuse ; nous avons vu [...] l'auréole lumineuse autour de ses cheveux... » Je l'ai interrompue : « Evita n'a aucune auréole, ce n'est pas à moi que tu vas faire avaler ce bobard. — Si, elle en a une, s'est obstinée celle qui avait le plus grand nez. Nous l'avons tous vue. A la fin, lorsqu'elle a fait ses adieux, nous l'avons vue également s'élever de la tribune de un mètre, un mètre et demi... comment savoir la distance exacte ? Elle s'est élevée dans les airs et on a très bien distingué l'auréole, il fallait être aveugle pour ne pas s'en rendre compte. »⁴⁹²

Ainsi, le corps d'Evita concentre en lui seul toutes les rives de la réalité : « mythe noir » et « mythe blanc », crainte, mépris ou adoration, il est en lui-même un « delta inextricable d'histoires »⁴⁹³, à l'image du roman qui rapporte ses péripéties et les fragments de regards qui se posent sur lui.

En accord avec cette multitude de perspectives, les romans de Martínez procèdent à des changements de focalisation afin de mettre en relief la complexité de la Vérité — puisque composée d'innombrables points de vue différents. Ce procédé est en accord avec les idées de Martínez sur l'Histoire que nous avons étudiées dans une première partie, c'est-à-dire que l'Histoire ne doit pas être uniquement celle des vainqueurs, comme le souligne le narrateur de *Santa Evita* :

[...] je ne sais pas quelle version retenir. Pourquoi l'histoire devrait-elle être un récit échafaudé par des personnes sensées, et non le fruit des divagations de perdants tels que le colonel et Cifuentes ?⁴⁹⁴

Ainsi, comme nous l'avons déjà démontré, les romans donnent la parole aux perdants de l'Histoire, à ceux qui y ont participé mais dont le nom a été effacé. C'est le cas de Julio Alcaraz, Aldo Cifuentes, Moori Koenig, le cousin Julio, Arcángelo Gobbi, José Cresto, José

⁴⁹⁰ Pour les besoins de notre étude, la traduction commerciale étant trop éloignée du texte original, nous traduisons ce passage. MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita, op.cit.*, p.39 : « están fuera de la historia. »

⁴⁹¹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita, op.cit.*, p.19 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.28 : « Los ignorantes la veneran como a una santa. »

⁴⁹² *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.101-102 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.131-132 : « “Vimos su cutis de porcelana”, me dijo la del bocio ; “le vimos [...] la aureola luminosa alrededor del pelo”... La interrumpí : “Evita no tiene ninguna aureola”, dije. “A mí no me podés vender ese boleto.” “Sí tiene”, porfió la de nariz más grande. “Todos se la vimos. Al final, cuando se despidió, también la vimos elevarse del palco un metro, metro y medio, quién sabe cuánto, se fue elevando en el aire y la aureola se le notó clarísima, había que ser ciega para no darse cuenta.” »

⁴⁹³ Pour les besoins de notre étude, la traduction commerciale étant trop éloignée du texte original, nous traduisons ce passage. MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita, op.cit.*, p.190 : « delta intrincado de historias ».

⁴⁹⁴ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita, op.cit.*, p.126 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.162 : « [...] no sé con cuál versión quedarme. ¿Por qué la historia tiene que ser un relato hecho por personas sensatas y no un desvarío de perdedores como el Coronel y Cifuentes? »

Nemesio Astorga, Emiliano Kaufman, etc., à travers lesquels nous accédons à des regards divergents sur l'Histoire.

Or le point de vue depuis lequel est narrée une histoire conditionne son contenu et la rend unique, comme l'exprime le narrateur de *Santa Evita* :

Cette histoire a été racontée de nombreuses fois, jamais de la même façon. [...] Rien ne ressemble à rien, rien ne se réduit à une seule et unique histoire ; chacun tisse un fragment d'une trame, sans comprendre le dessin.⁴⁹⁵

Cette métaphore selon laquelle « chacun tisse un fragment d'une trame, sans comprendre le dessin », n'est pas sans rappeler l'image de Walter Benjamin, lorsqu'il explique que l'Histoire est composée de différents fils. Chaque fil participe au tissage d'un motif dont il ne peut avoir conscience, manquant du recul nécessaire pour en avoir une vision d'ensemble. Ainsi peut-on rapporter des témoignages extrêmement différents qui constituent pourtant une même histoire, ce que soulignent les romans de Martínez, et en particulier *Santa Evita*, qui rapporte le récit de l'enlèvement du corps d'Evita par l'armée :

Malgré l'abondance de détails, peu de chose dans [le] récit [de Pedro Ara] correspond aux révélations du colonel à sa femme et à Cifuentes, grâce à qui je suis informé de cette partie de l'histoire.⁴⁹⁶

Le récit des personnages peut également varier en ce qui concerne leur opinion sur les êtres qui les entourent, comme c'est bien sûr le cas de la controversée Evita : son amie Mercedes Printer la dépeint à Emilio Kaufman comme un être fragile, mais celui-ci est loin d'éprouver la même sensation :

— A aucun moment, me dit Emilio, je n'ai reconnu en Evita cet être sans défense décrit par Mercedes. Elle ressemblait plutôt à ces chattes errantes qui survivent au froid, à la faim, à l'inclémence des hommes et aux déchaînements de la nature.⁴⁹⁷

Ces divergences de points de vue, d'observations ou d'intérêts justifient les changements réguliers de focalisation qui ont lieu dans les romans, de façon à reproduire une mosaïque d'images semblable à ce fameux œil de la mouche. Il en est ainsi par exemple du chapitre 7 de *Santa Evita*, qui rapporte plusieurs témoignages de la journée du 23 novembre 1955, c'est-à-dire le jour où le corps d'Evita est enlevé à Ara par l'armée, et que Moori Koenig se dispose à le cacher dans Buenos Aires — ainsi que les trois copies du corps. Ces regards croisés

⁴⁹⁵ *Ibid.*, *Santa Evita*, *op.cit.*, p.147-148 ; *Santa Evita*, *op.cit.*, p.189-190 : « Esta historia ha sido contada muchas veces, y nunca de una sola manera. [...] Nada se parece a nada, nada es nunca una sola historia sino una red que cada persona teje, sin entender el dibujo. »

⁴⁹⁶ *Ibid.*, *Santa Evita*, *op.cit.*, p.137 ; *Santa Evita*, *op.cit.*, p.189-190 : « Aunque abunda en detalles, poco de lo que dice [Pedro Ara] coincide con lo que el Coronel le refirió a su esposa y a Cifuentes, a través de los cuales conocí yo esa parte de la historia. »

⁴⁹⁷ *Ibid.*, *Santa Evita*, *op.cit.*, p.218 ; *Santa Evita*, *op.cit.*, p.280 : « Ni por un momento, me dijo Emilio, tuve la sensación de que Evita fuera el ser indefenso de que había hablado Mercedes. Más bien parecía una de esas gatas callejeras que sobrevivirán al frío, al hambre, a la inclemencia de los seres humanos y a los desatinos de la naturaleza. »

synchroniques servent alors une vision plus précise de la réalité de cette journée, tissant chacun un fragment de la trame.

Parfois, ce sont les êtres que l'on imaginerait les plus proches de par leurs convictions semblables qui finalement posent un regard différent sur la réalité, voire opposé, comme le souligne le narrateur dans *La novela de Perón* :

La morale politique se trouve toujours aux antipodes de la morale poétique. C'est dans cet abîme que les hommes se perdent : c'est là où le politicien Staline ne peut pas comprendre le poète Trotski, ni Fidel Castro le Che, ni le fasciste Urriburu le fasciste Lugones. Si Eva n'était pas morte à temps, elle aussi se serait manquée avec Perón.⁴⁹⁸

Cette incompatibilité des morales politique et poétique, comme deux rives opposées depuis lesquelles considérer la réalité, se retrouve en filigrane dans les œuvres de Martínez. Les différents points de vue des personnages sur une même situation sont révélatrices de leur personnalité, et sont parfois à l'origine de drames. Ainsi, les chats sont omniprésents dans *La mano del amo*, mais ils produisent des effets divers chez les protagonistes, comme le souligne María Griselda Zuffi :

Les chats [...] [p]roduisent des réactions différentes en fonction du sujet qui les observe. Pour Père, la présence des chats impose une lecture de crainte et de violence, et la stratégie pour les annihiler est de « les prendre de court », « les castrer ». Pour Carmona, ce sont des « fils de pute » qui peuvent jouir ; pour Mère, ils sont objet de bonheur. Pour les jumelles, [...] la présence des chats leur laisse une marque de plus sur le corps : des puces. Il semble que le seul personnage à sortir indemne de cette invasion de chats est Mère, qui croit que les « anges prennent l'apparence de chats » et qu'ils habitent au paradis.⁴⁹⁹

Ces regards si différents peuvent amener à des situations d'incompréhension, ou à des erreurs de jugement, aux conséquences plus ou moins tragiques. Ainsi, bien que Camargo et Reina soient tous deux journalistes, et aient tous deux œuvré à dénoncer l'une des supercherries de Menem, lorsque Reina et Camargo passent leur première nuit ensemble, Reina est bien loin de voir Camargo comme il se considère lui-même :

Reina ne s'arrêta pas à penser à tout ce qu'elle perdait et gagnait en cet instant. Elle se laissa juste porter parce qu'il avait l'air d'un enfant sans défense et qu'elle avait envie de le protéger.⁵⁰⁰

⁴⁹⁸ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le roman de Perón, op.cit.*, p.278 ; *La novela de Perón, op.cit.*, p.349 : « La moral política está siempre en las antípodas de la moral poética. Es en ese abismo donde los hombres se desencuentran : es allí donde el político Stalin no puede comprender al poeta Trotski, ni Fidel Castro al Che, ni el fascista Urriburu al fascista Lugones. Si Eva no hubiese muerto a tiempo, también ella se hubiera encontrado con Perón. »

⁴⁹⁹ ZUFFI, María Griselda, *Demasiado Real. Los excesos de la Historia en la escritura de Tomás Eloy Martínez (1973-1995), op.cit.*, p.85 : « Los gatos [...] [g]eneran reacciones distintas según el sujeto que los mira. Para Padre la presencia de los gatos impone una lectura de temor y violencia y la estrategia para aniquilarlos es “[g]anarles de mano”, “[c]astrarlos”. Para Carmona son “hijos de puta” que pueden gozar; para Madre son objeto de felicidad. Para las gemelas [...], la presencia de los gatos les deja otra marca más en el cuerpo: pulgas. Parece que la única ileña a esta invasión de gatos es Madre que cree que los “ángeles toman forma de gatos” y habitan en el paraíso. » Nous traduisons toutes les citations de cet ouvrage.

⁵⁰⁰ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Orgueil, op.cit.*, p.135 ; *El vuelo de la reina, op.cit.*, p.144 : « Reina no se detuvo a pensar en todo lo que ganaba y lo que perdía en aquel instante. Sólo se dejó llevar, porque él le pareció un niño indefenso y ella tenía ganas de protegerlo. »

Cette mésinterprétation de la personnalité de Camargo qui pousse Reina à sous-estimer sa force est le premier pas qui la mène à sa perte. Lorsque Camargo s'enfoncera dans la folie, il deviendra de plus en plus difficile aux autres personnages de cerner son comportement et la gravité de sa paranoïa, ce qui contribuera au dénouement tragique du roman. Aussi, lorsque l'état d'Ángela s'aggrave et qu'il devient urgent pour Camargo d'aller la rejoindre avant qu'elle ne meure, il ne considèrera pas la situation de la même façon que les autres personnages — et que le lecteur, stupéfait par une telle insensibilité — :

Si Brenda se mettait une seconde à ta place, elle saurait que tu es pris dans la tourmente politique et qu'il t'est impossible d'agir en irresponsable et de quitter le journal. Et si elle vivait sur la même longueur d'onde que toi, ce qui était le cas durant vos premières années de mariage, elle comprendrait que pour toi, la seule question de vie et de mort, c'est le voyage de la femme à Rio.⁵⁰¹

Les points de vue et intérêts des personnages s'entrechoquent donc, avec plus ou moins de violence. Ainsi, lorsque Mère souhaite avoir un fils, Père se méprend-il sur ses motivations :

Mère le harcelait avec un tel enthousiasme que Père pensait : Elle m'aime. [...] Et elle, de son côté, espérait que cette rencontre serait la dernière.⁵⁰²

Ces fragments de regards contribuent à développer un monde complexe, où la construction du savoir passe par la juxtaposition de points de vue différents, voire opposés, parfois irréconciliables. L'auteur propose donc à son lecteur un regard fragmenté sur la réalité, s'opposant ainsi au regard unique et à la Vérité lisse, d'un seul tenant et univoque, prônée par les puissants de l'Histoire. Or nous avons constaté à travers les romans de Martínez que cette assimilation de l'Histoire au concept de Vérité — une Vérité constituée d'informations hautement subjectives et manipulables — est abusive : d'une part, nos sens, par essence imparfaits, sont la seule voie d'accès à la réalité, ce qui nous en donne une vision imparfaite — ou du moins incomplète, d'où la nécessité d'envisager une somme de fragments de regard sur un même fait. D'autre part, les divergences d'intérêts et de points de vue des personnages, leurs mésinterprétations de la réalité ou du comportement de leurs semblables, font de la réalité une véritable mosaïque, irréductible à un récit exclusif. La *Vérité* ne peut naître que d'un assemblage de *vérités*. Au même titre, ce que l'on a coutume de nommer plus particulièrement la « Vérité historique » ne saurait exister, et plus encore car comme nous l'avons vu, l'Histoire est narration, donc construction subjective. Ajoutons que l'Histoire et ses vérités sont conditionnées par un autre élément vecteur de fragmentation : il s'agit d'une

⁵⁰¹ *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.148 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.157-158 : « Si Brenda se pusiera por un instante en tu lugar, sabría que te ha caído encima una crisis política y no podés abandonar el diario irresponsablemente. Y si viera la vida en tu misma longitud de onda, como en los primeros años del matrimonio, adivinaría que el viaje de la mujer a Río de Janeiro es para vos la única cuestión de vida o muerte. »

⁵⁰² MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *La mano del amo*, *op.cit.*, p.60 : « Madre lo acosaba con tal entusiasmo que Padre pensaba: Me ama. [...] Y ella, por su parte, ansiaba que cada encuentro fuera el último. »

narration caractéristique car *a posteriori*, tributaire de la mémoire, donc doublement subjective.

2.1.3. Mémoires et réalités

Il nous faut en effet considérer que les récits qui composent l'Histoire — et ses histoires — sont pour la plupart le fruit de l'assemblage de souvenirs : les récits historiques sont des récits *a posteriori*, la mémoire du narrateur entrant donc en ligne de compte. Or, si les sens sont trompeurs, la mémoire l'est aussi, en ce sens qu'elle déforme les souvenirs en les modifiant — en les révisant, en leur ajoutant des éléments ou en effaçant certains de leurs aspects.

La mémoire est un thème très récurrent dans l'œuvre de Martínez ; il en explore les méandres et les expose, montrant au lecteur les enjeux que peuvent constituer les souvenirs. Cet intérêt pour ce thème s'inscrit dans une époque où la mémoire a été menacée, comme le souligne Tzvetan Todorov :

Les régimes totalitaires du XX^e siècle ont révélé l'existence d'un danger insoupçonné auparavant : celui de l'effacement de la mémoire. Ce n'est pas que l'ignorance ne soit de tout temps, ni même la destruction systématique des documents et des monuments : on sait, pour prendre un exemple éloigné de nous dans le temps et dans l'espace, que l'empereur aztèque Itzcoatl, au début du XV^e siècle, avait ordonné la destruction de toutes les stèles et de tous les livres pour pouvoir recomposer la tradition à sa façon ; les conquistadores espagnols, un siècle plus tard, s'employèrent à leur tour à effacer et brûler toutes les traces témoignant de l'ancienne grandeur des vaincus. Mais, n'étant pas totalitaires, ces régimes ne s'attaquaient qu'aux dépôts officiels de la mémoire, en laissant survivre bien d'autres de ses formes, par exemple les récits oraux ou la poésie. Ayant compris que la conquête des terres et des hommes passait par celle de l'information et de la communication, les tyrannies du XX^e siècle ont systématisé leur mainmise sur la mémoire et ont voulu la contrôler jusque dans ses recoins les plus secrets.⁵⁰³

Martínez, en tant que citoyen mais aussi en tant que journaliste, a vécu personnellement cette volonté de contrôle de l'information et de la mémoire de la dernière dictature argentine. Il en a retiré une conscience exacerbée de la nécessité absolue de lutter pour la liberté de l'information afin de protéger la mémoire :

C'est sans doute parce que les régimes totalitaires font du contrôle de l'information une priorité, que leurs ennemis, à leur tour, s'emploient d'emblée à mettre cette politique en échec.⁵⁰⁴

Ainsi, tous ses romans mettent en lumière, à des degrés différents, les souvenirs des personnages et les modifications que leur esprit y imprime.

En effet, les souvenirs sur lesquels se construisent les intrigues subissent des manipulations ; c'est là aussi le sens de « Cette histoire a été racontée de nombreuses fois,

⁵⁰³ TODOROV, Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1998, p.9-10.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p.11.

jamais de la même façon »⁵⁰⁵, puisque la mémoire des personnages de *Santa Evita* s'égare, se perd parfois et crée des récits souvent contradictoires, invérifiables puisqu'immatériels. Ces souvenirs, profondément subjectifs dans le sens où ils ne peuvent être l'enregistrement neutre et parfaitement exact des faits, vont ainsi créer autant de « rives ».

Ces altérations de la mémoire ne sont toutefois pas toutes identiques : elles peuvent être volontaires ou involontaires de la part des personnages, et par là même véhiculer des messages très différents les uns des autres.

2.1.3.1. Manipulations volontaires et utilisation du souvenir : mémoire ou imagination ?

Les personnages emblématiques de la réécriture de la mémoire sont le Général Perón dans *La novela de Perón*, ainsi que le personnage de Mère dans *El vuelo de la reina*. Pour ce type de personnages, la réalité n'a pas été ce qu'elle devait être, et c'est le souvenir qu'ils s'efforcent de laisser derrière eux qui doit être transmis aux générations futures.

La novela de Perón en premier lieu souligne la manipulation des souvenirs du Général (assisté de López Rega) à travers l'alternance de chapitres consacrés à ses mémoires, puis aux antimémoires rédigées par Zamora : le chapitre 5, qui développe « Les Antimémoires »⁵⁰⁶, succède ainsi au chapitre 4, intitulé « Début des Mémoires »⁵⁰⁷ ; cette alternance permet de confronter l'hagiographie et la démythification. Notons déjà que s'il est question des mémoires de Perón, on évoque aussi le « manque de mémoire »⁵⁰⁸ qu'exhale le corps momifié d'Evita, et la volonté du Général d'« effacer [la peur] de sa mémoire »⁵⁰⁹ (traduction du néologisme *desrecordar*, qui exprime l'exact opposé de « se souvenir », et implique une action volontaire, contrairement à l'oubli, dans la plupart des cas involontaire). Ces éléments sémantiques traduisent déjà en eux-mêmes l'importance accordée à la mémoire et au souvenir dans ce roman.

On nous montre rapidement un Perón qui prend un certain nombre de libertés avec la réalité et le souvenir qu'il en a ; López Rega le seconde dans cette entreprise, et tous deux n'hésitent pas à rectifier une réalité qui ne convient pas à des mémoires exemplaires :

⁵⁰⁵ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita*, *op.cit.*, p.147-148 ; *Santa Evita*, *op.cit.*, p.189-190 : « Esta historia ha sido contada muchas veces, y nunca de una sola manera. »

⁵⁰⁶ MARTÍNEZ, Tomás Eloy *Le roman de Perón*, *op.cit.*, p.62 ; *La novela de Perón*, *op.cit.*, p.76 : « Las contramemorias ».

⁵⁰⁷ *Ibid.*, *Le roman de Perón*, *op.cit.*, p.46 ; *La novela de Perón*, *op.cit.*, p.56 : « Principio de las memorias ».

⁵⁰⁸ Pour les besoins de notre étude, la traduction commerciale étant trop éloignée du texte original, nous traduisons ce passage. MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *La novela de Perón*, *op.cit.*, p.133 : « la desmemoria ».

⁵⁰⁹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le roman de Perón*, *op.cit.*, p.107 ; *La novela de Perón*, *op.cit.*, p.133 : « desrecordar [el miedo] ».

Ces deux souvenirs ne collent pas ensemble : on dirait que l'un des deux s'est senti mal à l'aise et a changé de place. López le tranquillise. Dans ces cas, mon Général, ce ne sont pas des trous de mémoire mais des erreurs de la réalité.⁵¹⁰

Le respect de la réalité importe peu au Général, qui semble ne pas distinguer (ou bien refuser de la faire) la frontière qui sépare le réel et l'imagination, puisque lorsque des historiens critiquent l'honnêteté de ses mémoires, il persiste dans ses choix :

[...] quelle importance ! Je ne perçois pas la différence entre le portrait de mon grand-père, que López Rega a un peu amélioré — je l'admets — dans les Mémoires, et la réalité en chair et en os. Il s'agit bien en substance de la même personne, que diable ! Cette passion des hommes pour la vérité m'a toujours semblé extravagante.⁵¹¹

De fait, souvenir et imagination semblent parfois ne faire plus qu'un pour Perón ; ainsi, lorsqu'il tente de se remémorer son enfance, et que cette plongée dans le passé devient difficile, il n'est plus question de mémoire, mais d'imagination :

Arrivé à cet épisode de son passé, l'imagination du Général se refusait toujours à aller plus avant.⁵¹²

Ce n'est donc pas sa mémoire qui lui fait défaut, mais bien son imagination. Cette altération de la limite entre mémoire et imagination semble caractéristique du Général :

En d'autres temps, Perón croyait qu'il suffisait d'imaginer le passé de toutes ses forces pour le ressusciter : couvert de taches de mûres et sac à dos sur l'épaule, il corrigeait les comportements erronés de jadis et fournissait les réponses qui alors ne lui étaient pas venues aux lèvres [...].⁵¹³

Plus jeune déjà, Perón aurait ainsi souhaité pouvoir modifier le passé ; il s'agit donc d'un désir ancien chez lui, qui va prendre de l'ampleur et devenir une pratique aux enjeux colossaux, puisqu'en dépend l'empreinte laissée à la postérité.

Les romans suivants mettent eux aussi en avant la falsification des souvenirs et de l'Histoire, une pratique profondément ancrée en Argentine selon le narrateur de *El cantor de tango* :

En Argentine, on a coutume depuis des siècles d'effacer de l'histoire tous les faits qui contredisent la version officielle de la grandeur du pays. Il n'y a pas de héros impurs ni de guerres perdues.⁵¹⁴

⁵¹⁰ *Ibid.*, *Le roman de Perón, op.cit.*, p.59 ; *La novela de Perón, op.cit.*, p.72 : « Son dos recuerdos que no pueden juntarse : pareciera que uno de los dos se ha sentido incómodo y ha cambiado de posición. López lo tranquiliza. En estas cosas, mi General, no hay fallas de la memoria sino desaciertos de la realidad. »

⁵¹¹ *Ibid.*, *Le roman de Perón, op.cit.*, p.52 ; *La novela de Perón, op.cit.*, p.63-64 : « [...] qué importancia tiene. No veo cuál es la diferencia entre el retrato de mi abuelo, que López Rega —acepto— ha mejorado un poco en las Memorias, con la carne y los huesos de la realidad. Carajo, ¿son o no son en sustancia la misma persona ? Esa pasión de los hombres por la verdad me ha parecido siempre insensata. »

⁵¹² *Ibid.*, *Le roman de Perón, op.cit.*, p.13 ; *La novela de Perón, op.cit.*, p.14 : « En ese punto del pasado, la imaginación del General se negaba siempre a seguir avanzando. »

⁵¹³ *Ibid.*, *Le roman de Perón, op.cit.*, p.107 ; *La novela de Perón, op.cit.*, p.133 : « En otros tiempos, Perón solía creer que bastaba imaginar el pasado con fuerza para estar allí otra vez, manchado de moras y con un morral al hombro, corrigiendo ademanes equivocados de antaño y dando las respuestas que entonces no venían a los labios [...]. »

⁵¹⁴ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le chanteur de tango, op.cit.*, p.81 ; *El cantor de tango, op.cit.*, p.83 : « En la Argentina existe la costumbre, ya secular, de suprimir de la historia todos los hechos que contradicen las ideas oficiales sobre la grandeza del país. No hay héroes impuros ni guerras perdidas. »

Ce qui est un exercice courant au niveau national s'exerce bien sûr sur le plan des individus, et Perón n'échappe pas à cette règle ; il s'efforce de laisser en héritage un monument à sa gloire, qui figerait à jamais l'image que la postérité garderait de lui :

Personne ne connaîtra jamais le visage de Mona Lisa ni son sourire, car ce visage et ce sourire ne correspondent pas à ce qu'elle fut réellement, mais à la peinture de Léonard de Vinci. Evita affirmait la même chose : il faut situer les montagnes où on veut, Juan. Parce que, si tu les places à un endroit, elles y restent. C'est comme ça qu'on écrit l'Histoire.⁵¹⁵

Le narrateur se charge par ailleurs de pointer avec une ironie cinglante ces petits arrangements de Perón avec son passé :

Maintenant vous pouvez y aller, Général. Vous pouvez avancer, sans scrupules de conscience, jusqu'au moment précis où vous entrez au Collège militaire. Oubliez les détails gênants. Supprimez-les. Soufflez dessus, afin qu'ils ne laissent même pas une trace de poussière dans ces Mémoires officiels. Tous les hommes ont le droit de décider de leur avenir. Pourquoi n'auriez-vous pas le privilège de choisir votre passé ? Soyez votre propre évangéliste, Général. Jugez ce qui est bien et ce qui est mal. Et si quelque chose vous échappe, ou si vous vous trompez, qui aura l'audace de vous corriger ?⁵¹⁶

L'injonction d'oubli (« Oubliez les détails gênants ») met violemment en lumière les omissions volontaires de Perón dans ses mémoires, qui finalement « choisi[t] [son] passé ».

Ce « privilège » de choisir son passé, ainsi que l'importance de l'image publique laissée en héritage semble être un souci récurrent des personnages. Camargo termine ainsi son article relatant le suicide spectaculaire d'un ancien président argentin :

Borges a écrit ou dit que l'œuvre la plus importante de l'homme est l'image qu'il laisse de lui dans la mémoire des autres. Peu importait cependant au défunt de *laisser* une image. Il préférait en imposer une, la tatouer. Il se méfiait trop de la mémoire de la postérité pour se soucier de l'idée que la postérité aurait de lui.

G.M. Camargo, *El Diario de Buenos Aires*
28 février 2005.⁵¹⁷

Il en va de même pour Mère, autre personnage attaché aux apparences de respectabilité et pratiquant donc la manipulation volontaire de la mémoire. Elle va ainsi modifier l'image de Père après la mort de celui-ci :

⁵¹⁵ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le roman de Perón, op.cit.*, p.53 ; *La novela de Perón, op.cit.*, p.64 : « Nadie sabrá jamás qué cara tenía la Mona Lisa ni cómo sonreía, porque esa cara y esa sonrisa no corresponden a lo que ella fue sino a lo que pintó Leonardo. Eva decía lo mismo : hay que poner las montañas donde uno quiere, Juan. Porque donde las ponés, allí se quedan. Así es la historia. »

⁵¹⁶ *Ibid.*, *Le roman de Perón, op.cit.*, p.53 ; *La novela de Perón, op.cit.*, p.65 : « Ahora sí, General. Ahora puede usted avanzar sin escrúpulos de conciencia hasta el momento mismo en que ingresa en el Colegio Militar. Olvídense de los detalles incómodos. Suprimalos. Sóplelos de estas Memorias oficiales para que ni siquiera dejen un destello de polvo. Todos los hombres tienen derecho a decidir su futuro. ¿Por qué usted no va a tener el privilegio de elegir su pasado ? Sea su propio evangelista, General. Separe el bien del mal. Y si algo se le olvida o se le confunde, ¿quién tendrá el atrevimiento de corregirlo ? »

⁵¹⁷ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Orgueil, op.cit.*, p.163 ; *El vuelo de la reina, op.cit.*, p.172 : « Borges escribió — o dijo — que la obra más importante de un hombre es la imagen que deja de sí mismo en la memoria de los otros. Al difunto, sin embargo, no le interesaba dejar una imagen. Quería imponerla, tatuarla. Más que la idea que la posteridad tendría de él, le desvelaba la desconfianza que él sentía por la memoria de la posteridad.

G. M. Camargo, *El Diario de Buenos Aires*,
28 de febrero de 2003. »

[...] c'est dans le souvenir qu'il a laissé que Père a changé. Il avait une voix de basse grave [...]. Alors qu'est-ce qui a fait dire à Mère, alors qu'il était déjà mort : « Père avait une voix de baryton léger » ? Carmona ne se souvient pas que Père ait jamais eu ce registre. De qui parlait Mère ? De Père ou de ce dont elle préférait se souvenir ? Il se peut que les hommes ne soient jamais un seul : qu'avec le temps, ils soient deux, ou trois.⁵¹⁸

On fait ici clairement la distinction entre le souvenir spontané et la volonté, le choix de modifier un souvenir. Mère, qui s'est acharnée à contrôler la voix de son fils Carmona, s'approprie de façon *post mortem* la voix de son époux. Comme Perón, par l'imagination et la rectification, Mère change le passé :

Les autres font ce qu'ils veulent des images que l'on laisse. C'est pourquoi lorsque Mère dit « Père avait une voix de baryton léger », niant son incontestable registre de basse, Mère ne mentait pas, et peut-être que sa mémoire ne mentait pas elle non plus. C'était la voix de Père qui mentait, car elle ne lui appartenait plus : les brumes de ce que Père avait été donnaient de petits coups de plus en plus faibles à la mémoire des gens. Il arriverait un moment où même le son de son nom ne signifierait plus rien pour personne.⁵¹⁹

En effet, ce n'est plus Mère qui ment, mais la voix de Père, qui désormais ne pourra plus se faire entendre, et dont les caractéristiques seront celles que le souvenir voudra bien lui accorder. Nous sommes bien ici face à un cas de révision volontaire de la mémoire :

Dans le souvenir, rien n'était comme il en avait été, mais comme [Mère] voulait qu'il en fût.⁵²⁰

Chacun semble se bercer d'illusions : on se souvient de la mésinterprétation de Père à propos des velléités sexuelles de Mère, se persuadant qu'il s'agissait là d'une preuve d'amour ; mais une fois Père mort, c'est Mère elle-même qui parvient à se convaincre qu'elle l'avait aimé :

[...] Mère, si elle n'avait jamais aimé Père, se réveillait souvent en croyant qu'elle l'avait aimé.⁵²¹

Certains personnages n'hésitent donc pas à manipuler sciemment la mémoire, l'adaptant à leur gré : ils l'enjolivent, omettent ou ajoutent des détails, gommant certaines aspérités et l'éclairent d'un jour plus favorable. Ils se situent sur la frontière entre mémoire et imagination, vérité et mensonge, et modifient selon leur bon vouloir l'image publique de certains êtres, ou même ce qu'ils imposent comme une « vérité historique ».

⁵¹⁸ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *La mano del amo*, *op.cit.*, p.54 : « [...] es en el recuerdo donde Padre ha cambiado. Su voz era de bajo profundo [...]. ¿Qué hizo decir a Madre, entonces, cuando ya él había muerto: "Padre tenía una voz de barítono ligero"? Carmona no recuerda que Padre haya tenido nunca ese registro. ¿De quién hablaba Madre: de Padre o de lo que prefería recordar? Puede que los hombres nunca sean uno: que con el tiempo sean dos, o tres. »

⁵¹⁹ *Ibid.*, *La mano del amo*, *op.cit.*, p.55 : « De las imágenes que uno deja, los demás van haciendo lo que quieren. Por eso cuando Madre dijo "Padre tenía una voz de barítono ligero", negando su incontestable registro de bajo, Madre no mentía, y quizá tampoco mentía su recuerdo. Lo que mentía era la voz de Padre, porque ya no era de él: las brumas de lo que había sido Padre daban golpecitos cada vez más tenues a la memoria de las personas. Llegaría el momento en que hasta el sonido de su nombre no significaría nada para nadie. »

⁵²⁰ *Idem* : « En el recuerdo nada era como había sido sino como [Madre] quería que fuese. »

⁵²¹ *Ibid.*, *La mano del amo*, *op.cit.*, p.54 : « [...] Madre, si bien jamás amó a Padre, solía despertar creyendo que lo había amado. »

Si Perón et Madre usent de la falsification pour traiter un passé qu'ils trouvent encombrants, d'autres personnages vont modifier le souvenir, mais dans des manipulations involontaires cette fois-ci.

2.1.3.2. Manipulations involontaires du souvenir et mémoire littérale : de l'oubli à la folie

Emilia et Camargo sont cette fois-ci les personnages emblématiques de l'oubli — dans leur cas involontaire ; ils portent en leur sein un passé qui ne passe pas, immobile en eux. Leurs souvenirs sont entachés d'un certain nombre d'*effacements*, qui font partie de leur mémoire. Rappelons en effet que comme le souligne Todorov, l'oubli n'est pas opposé à la mémoire, mais en est un élément constituant :

[...] la mémoire ne s'oppose nullement à l'oubli. Les deux termes qui forment contraste sont l'*effacement* (l'oubli) et la *conservation* ; la mémoire est, toujours et nécessairement, une interaction des deux.⁵²²

La part d'effacement qui caractérise la mémoire d'Emilia et Camargo est conséquente, et se trouve directement liée à la nature des éléments conservés par leur esprit. En effet, les souvenirs traumatiques de ces personnages les maintiennent prisonniers de leur passé. Ainsi, à partir de la disparition de Simón, Emilia va rester suspendue dans un passé qui va peu à peu devenir son présent :

On avait l'impression que le passé se retirait sans laisser de traces, comme si la vie était suspendue dans un présent continu, où les faits se succédaient sans relation de cause à effet.⁵²³

Lorsque Simón réapparaît, avec la même apparence que trente années auparavant, c'est ce passé immobile, figé, qui ressurgit intact et avec une grande force dans la vie d'Emilia :

Emilia aurait aimé lui demander si ce passé était lui aussi resté dans la mallette, immobile, prisonnier d'un temps qui ne voulait pas refluer.⁵²⁴

Emilia et Camargo sont incapables de mettre à l'écart une certaine partie de leur passé, pour l'une à travers un deuil qui ne se fait pas, pour l'autre à travers un refoulement de certains souvenirs ; tous deux restent ainsi à la merci de leur passé, et entrent parfaitement dans le cadre défini par Todorov quant à la marginalisation des souvenirs, impossible dans leur cas :

La vie affective de l'individu nous offre ici un parallèle éclairant. Comme on le sait bien, la psychanalyse accorde une place centrale à la mémoire. La névrose, en effet, est censée reposer sur ce

⁵²² TODOROV, Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, op.cit., p.14.

⁵²³ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatoire*, op.cit., p.73 ; *Purgatorio*, op.cit., p.69 : « Daba la sensación de que el pasado se retiraba sin dejar huellas, como si la vida estuviera suspendida en un presente continuo donde los hechos sucedían sin relaciones de causa a efecto. »

⁵²⁴ *Ibid.*, *Purgatoire*, op.cit., p.76 ; *Purgatorio*, op.cit., p.72 : « A Emilia le habría gustado preguntarle si también ese pasado seguía en el maletín, inmóvil, prisionero de un tiempo que no se quería retirar. »

trouble particulier du rapport au passé qu'est le refoulement. Le sujet a écarté de sa mémoire vive, de sa conscience, certains faits et événements survenus dans sa petite enfance et qui sont, d'une manière ou d'une autre, inacceptables pour lui. Sa guérison — par l'analyse — passe par le recouvrement des souvenirs refoulés. Mais quel usage le sujet en fera-t-il, à partir du moment où il les a intégrés à sa conscience ? Il ne cherchera pas à leur accorder une place dominante — l'adulte ne saurait régler sa vie d'après ses souvenirs d'enfance — mais plutôt à les repousser dans une position périphérique où ils sont inoffensifs ; à les domestiquer et, du coup, les désamorcer. Tant qu'ils étaient refoulés, les souvenirs restaient actifs (ils empêchaient le sujet de vivre) ; maintenant qu'ils ont été recouverts, ils peuvent être, non pas oubliés, mais mis à l'écart. Une autre forme de marginalisation des souvenirs s'opère dans le deuil : dans un premier temps, nous refusons d'admettre la réalité de la perte que nous venons de subir, mais progressivement, et sans cesser de chérir le mort, nous modifions le statut des images qui lui sont attachées, et un certain éloignement vient tempérer la douleur.⁵²⁵

Camargo, comme nous serons amenés à la constater, ne peut recouvrer ses souvenirs d'enfance, qu'il a refoulés pour se protéger, et ne peut donc pas les neutraliser. Emilia, quant à elle, refuse d'admettre la mort de Simón, le maintenant vivant dans son esprit. Cependant, elle sera inquiète de la réapparition de celui-ci, et s'interrogera sur sa mémoire et sur la sienne propre :

Il n'a peut-être pas reconnu le lit où il était couché et il est parti. Et s'il l'oublie ? Elle-même, parfois, oublie les souvenirs de la veille, bien qu'elle conserve intacts ceux de son enfance. Elle a lu que c'est fréquent chez les vieux et Emilia est déjà sur cette pente [...], alors que Simón a trente-trois ans à peine et une mémoire sans blessures.⁵²⁶

Le point commun de ces personnages sujets à l'oubli est précisément une mémoire blessée : par l'absence de Simón et la prise de conscience de la responsabilité de ses parents dans sa disparition dans le cas d'Emilia, ou par le départ de sa mère qui s'est pour ainsi dire éclipsée dans le cas de Camargo. De fait, ces pertes de mémoire arrivent également à ce dernier, et tout particulièrement lors de ses accès de violence contre Reina, lorsque la folie s'empare de lui :

Tu ne te souviendras pas de l'incident du bar. Certains événements de ta vie ne t'arrivent pas à toi, mais à quelqu'un qui se trouve hors de ta mémoire et de ta chair : quelqu'un qui refuse d'évoluer hors du passé.⁵²⁷

Camargo souhaite contrôler son passé et son présent ; lors de ses accès de fureur, il refuse « d'évoluer hors du passé », qu'il souhaite maintenir en l'état : il a laissé partir sa mère, qu'il a recherchée pendant des années, aussi ne commettra-t-il pas la même erreur avec Reina. Ce souvenir traumatique de l'abandon par sa mère bouscule également la frontière entre souvenir et imagination :

⁵²⁵ TODOROV, Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, *op.cit.*, p.23-24.

⁵²⁶ La traduction commerciale comportant une erreur, nous traduisons ce passage. MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatorio*, *op.cit.*, p.134 : « Quizá no reconoció la cama donde ha despertado, y se ha marchado. ¿Y si la olvida? Ella misma, a veces, pierde los recuerdos del día anterior, aunque conserve intactos los de la infancia. Ha leído que eso sucede con los viejos y Emilia ya está cayendo por la pendiente [...], pero Simón tiene apenas treinta y tres años y la memoria sin heridas. »

⁵²⁷ La traduction commerciale omettant une phrase, nous traduisons ce passage : MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.218 : « No recordarás el incidente en el bar. Ciertos hechos de tu vida no te suceden a vos sino a un ser que está fuera de tu memoria y de tu carne: alguien que no quiere moverse del pasado. »

Il [...] avait si peu vu sa mère] qu'à l'adolescence, il était incapable de dire si le souvenir qui lui restait d'elle relevait de l'invention ou de la réalité.⁵²⁸

La réactivation de ces souvenirs douloureux, par l'association du départ de Reina à celui de sa mère, fait surgir une folie qui libère une violence et une terreur enfouies chez Camargo, comme dans une écho du passé :

Tu diras par la suite que tu n'as pas souvenir de ce qui s'est passé, et peut-être ne t'en souviens-tu pas, car à quel agencement de ta mémoire correspond la rafale de passé qui se poursuit dans le présent ? Comment expliquer qu'auparavant tu as souvent répété — un nombre incalculable de fois — ce que tu es sur le point de faire ?⁵²⁹

Une fois de plus, Camargo n'a aucun souvenir des événements, oubli symptomatique de sa folie. On peut par ailleurs remarquer que cette spécificité du personnage est particulièrement signifiante, de par le lieu qu'il a choisi pour établir son journal :

Eugene O'Neill avait dormi là en bas, en plein air, sous les galeries, et Borges avait imaginé à voix haute la dernière ligne, banale, de sa méditation sur la mémoire : *Ireneo Funes est mort en 1889, d'une congestion pulmonaire*, alors qu'il se rendait à pied chez ses amis Adolfo et Silvina, pour un dîner tardif.⁵³⁰

Le siège du journal, dédié à la recherche de l'information et à sa diffusion, est logiquement associé au personnage d'Ireneo Funes, disposant d'une mémoire caractérisée par la conservation de tout élément ; mais ironiquement, le maître des lieux est à l'opposé de cette sauvegarde absolue des souvenirs, pratiquant l'effacement plutôt que la conservation. L'exemple d'Ireneo Funes est bien entendu extrême, mais il permet de mettre l'accent sur la sélection toute particulière des événements à conserver dans l'esprit de Camargo :

La restitution intégrale du passé est une chose bien sûr impossible (mais qu'un Borges a imaginé dans son histoire de *Funes el memorioso*), et, par ailleurs, effrayante ; la mémoire, elle, est forcément une sélection : certains traits de l'événement seront conservés, d'autres sont immédiatement ou progressivement écartés, et donc oubliés.

[...] Conserver sans choisir n'est pas encore un travail de mémoire. Ce que nous reprochons aux bourreaux hitlériens et staliniens n'est pas qu'ils retiennent certains éléments du passé plutôt que tous — nous-mêmes ne comptons pas procéder autrement — mais qu'ils s'arrogent le droit de contrôler le choix des éléments à retenir. Aucune instance supérieure, dans l'Etat, ne devrait pouvoir dire : vous n'avez pas le droit de chercher par vous-même la vérité des faits, ceux qui n'acceptent pas la version officielle du passé seront punis.⁵³¹

⁵²⁸ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Orgueil*, op.cit., p.63 ; *El vuelo de la reina*, op.cit., p.66 : « [H]abía visto [a su madre] tan pocas veces que, al entrar en la adolescencia, no podía discernir si el recuerdo que le quedaba era inventado o real. »

⁵²⁹ *Ibid.*, *Orgueil*, op.cit., p.275 ; *El vuelo de la reina*, op.cit., p.289-290 : « Luego dirás que no te acuerdas de lo que ha sucedido, y tal vez no te acuerdas, porque ¿a qué orden de la memoria pertenece la ráfaga de pasado que se repite en el presente? ¿Cómo explicar que antes hiciste muchas veces, infinitas veces, lo que vas a hacer ahora? »

⁵³⁰ *Ibid.*, *Orgueil*, op.cit., p.22 ; *El vuelo de la reina*, op.cit., p.24-25 : « Allí abajo había dormido Eugene O'Neill, en la intemperie de la recova, y Borges había imaginado en alta voz la última línea trivial de su meditación sobre la memoria: *Ireneo Funes murió en 1889, de una congestión pulmonar*, mientras caminaba hacia la casa de sus amigos Adolfo y Silvina para una cena tardía. »

⁵³¹ TODOROV, Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, op.cit., p.14-15.

Le éléments effacés de la mémoire de Camargo sont en lien avec la violence — subie ou qu'il fait subir —, et sont un autre signe de son orgueil : son esprit corrompu met de côté les éléments dérangeants, choisissant les éléments à conserver pour ensuite les imposer à son entourage (comme par exemple sa vision de sa relation avec Reina). Bien que ce personnage n'ait pas conscience de manipuler sa mémoire, ses oublis sont d'une certaine façon volontaires, puisque recherchés comme protection :

Dans la vie il y a toujours un souvenir, si infime et fuyant soit-il, qui fera toujours de toi un être différent, autre chose. Il n'y a pas moyen de se défaire des souvenirs comme on enlève une chemise, et c'est la raison pour laquelle tu ne veux jamais te souvenir de rien, Camargo. Pour que les souvenirs ne te changent pas en t'interdisant d'être tel que tu es.⁵³²

Ce rejet du souvenir constitue une stratégie de défense pour Camargo ; ainsi est-il incapable d'invoquer le souvenir de sa dernière visite à sa fille mourante :

Des images d'Ángela défilèrent en trombe dans son esprit. Il l'avait vue pour la dernière fois huit ou neuf mois plus tôt, mais il ne se rappelait plus du tout ce qui s'était passé ce jour-là. [...] le souvenir de la visite s'était évaporé. Il n'avait même pas pu caresser les mains de la malade, enflammées par les aiguilles de la perfusion. Peut-être l'avait-il embrassée sur le front ? Était-ce tout ? Il était plus facile de garder les images heureuses de l'enfance d'Ángela [...].⁵³³

Camargo se dérobe à ses obligations de père, préférant fermer les yeux — et sa mémoire — à une réalité funeste et incontrôlable. Ces pertes de mémoire peuvent être considérées comme des conséquences de la perte des sens de Camargo, puisque d'une certaine façon il refuse de *voir* sa fille malade ; le narrateur arrive à des conclusions similaires au sujet d'Emilia :

Je ne le dis pas à Nancy mais parfois je pense que les sens d'Emilia se sont eux aussi évaporés, et que cela explique son absence. Les sens nourrissent notre mémoire, et en dehors de cette mémoire il n'existe aucune réalité. Le corps entre dans un présent permanent que traversent, l'une après l'autre, toutes les saisons des bonheurs qu'on n'est pas parvenu à vivre.⁵³⁴

Les sens n'alimentent plus la mémoire d'Emilia, et peut-être même qu'au contraire, c'est sa mémoire qui nourrit ses sens, tout comme les souvenirs de Camargo entretiennent sa paranoïa, comme dans un calque cyclique qui l'amène à punir Reina de tous les abandons qu'il a subis.

⁵³² MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Orgueil*, *op.cit.*, p.234-235 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.247 : « En la existencia hay siempre un recuerdo, por mínimo y fugaz que sea, y ese recuerdo siempre te convertirá en otro ser, en otra cosa. No hay forma de quitarse los recuerdos como quien se quita una camisa, y por eso jamás querés recordar nada, Camargo: para que los recuerdos no te modifiquen y te impidan ser quien sos. »

⁵³³ *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.234 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.246-247 : « Se le cruzaron como una ráfaga las imágenes de Ángela. La había visto por última vez hacía ocho meses, ¿o ya nueve?, pero no lograba retener casi ningún recuerdo de ese día. [...] la memoria de la visita se le había evaporado. Ni siquiera había podido acariciar las manos de la enferma, inflamadas por las agujas de los sueros, pero a lo mejor la había besado en la frente. ¿Eso había sido todo? Era más fácil retener la imagen feliz de la infancia de Ángela [...]. »

⁵³⁴ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.258-259 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.248-249 : « No se lo digo a Nancy pero a veces pienso que también a Emilia se le esfumaron los sentidos y por eso no está. Los sentidos nos van alimentando la memoria, y fuera de esa memoria no hay realidad. El cuerpo entra en un presente continuo por el que pasan, una a una, todas las estaciones de las felicidades que no se pudieron vivir. »

Le souvenir des personnages est donc l'occasion de montrer les déformations et manipulations qui peuvent affecter la mémoire. Certains n'hésitent pas à l'altérer, dans le but de créer une réalité plus en accord avec ce qu'ils auraient souhaité transmettre aux générations futures. Pour d'autres, les variations et détériorations des souvenirs sont indépendantes de leur volonté, et sont une expression d'un passé traumatique que leur esprit ne parvient pas à traiter.

On peut affirmer que ces derniers sont incapables de dépasser une mémoire *littérale*, selon la terminologie élaborée par Todorov lorsqu'il établit

une distinction entre plusieurs *formes* de réminiscence. L'événement recouvert peut être lu soit de manière *littérale* soit de manière *exemplaire*. Ou bien cet événement — mettons un segment douloureux de mon passé ou de celui du groupe auquel j'appartiens — est préservé dans sa littéralité (ce qui ne veut pas dire sa vérité), il reste un fait intransitif, ne conduisant pas au-delà de lui-même. Les associations qui se greffent là-dessus se situent dans sa contiguïté directe : je relève les causes et les conséquences de cet acte, je découvre toutes les personnes qu'on peut rattacher à l'auteur initial de ma souffrance et je les accable à leur tour, j'établis aussi une continuité entre l'être que j'ai été et celui que je suis maintenant, ou le passé et le présent de mon peuple, et j'étends les conséquences du traumatisme initial à tous les moments de l'existence.

Ou bien, sans nier la singularité de l'événement même, je décide de l'utiliser, une fois recouvert, comme une instance parmi d'autres d'une catégorie plus générale, et je m'en sers comme d'un modèle pour comprendre des situations nouvelles, avec des agents différents. L'opération est double : d'une part, comme dans le travail d'analyse ou de deuil, je désamorce la douleur causée par le souvenir en le domestiquant et en le marginalisant ; mais, d'autre part — et c'est en cela que notre conduite cesse d'être purement privée et entre dans la sphère publique —, j'ouvre ce souvenir à l'analogie et à la généralisation, j'en fais un *exemplum* et j'en tire une leçon ; le passé devient donc principe d'action pour le présent. Dans ce cas, les associations que j'évoque dans mon esprit relèvent de la ressemblance et non plus de la contiguïté, et je ne cherche plus tant à assurer ma propre identité qu'à justifier mes analogies. On dira alors que, dans une première approximation, la mémoire littérale, surtout poussée à l'extrême, est porteuse de risques, alors que la mémoire exemplaire est potentiellement libératrice.⁵³⁵

Ainsi, une grande part des personnages de l'œuvre de Martínez tend à signaler la non fiabilité de la mémoire humaine, en ce sens qu'elle n'est pas synonyme de vérité, mais celle-ci n'en est pas moins un élément capital des romans. L'objectif n'est donc pas de désavouer les souvenirs, mais de les considérer comme le résultat d'opérations d'effacement ou de conservation, caractéristiques de toute mémoire. Il en résulte une somme de vérités contradictoires, preuve s'il en est de la nécessité de porter des regards multiples sur la réalité pour l'appréhender dans sa totalité.

Si le narrateur apporte un regard critique sur les souvenirs des personnages (la preuve en est des deux cas particuliers de mémoire *littérale* que nous venons d'analyser, en les personnages de Camargo et Emilia), l'œuvre de Martínez propose également un exemple de mémoire *exemplaire*, à travers le personnage du chanteur de tango Julio Martel, véritable plaidoyer pour la nécessité de recouvrement de la mémoire.

⁵³⁵ TODOROV, Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, op.cit., p.30-31.

2.1.3.3. Un hommage à la mémoire : Martel ou la mémoire exemplaire

Martel est le personnage par excellence désigné dans l'œuvre de Martínez afin de sauver la mémoire des pièges qui la guettent. En effet, il lutte pour le recouvrement du passé, tout en le préservant d'une utilisation qui le pervertirait (ce que font les personnages de Perón et de Madre). Etudions tout d'abord la distinction entre ces deux processus, établie par Todorov :

[...] une première distinction s'impose : celle entre le *recouvrement* du passé et son *utilisation* subséquente. Car il est essentiel de constater qu'aucun automatisme ne relie ces deux gestes : l'exigence de recouvrer le passé, de se souvenir, ne nous dit pas encore quel sera l'usage qu'on en fera ; chacun de ces actes a ses propres caractéristiques et paradoxes. La distinction, aussi nette soit-elle, n'implique pas l'isolement. Puisque la mémoire est sélection, il a bien fallu choisir parmi toutes les informations reçues, au nom de certains critères ; et ces critères, qu'ils aient été ou non conscients, serviront aussi, selon toute vraisemblance, à orienter l'utilisation que nous ferons du passé. Mais, à un autre point de vue, celui de la légitimité et non plus de l'origine, il y a bien discontinuité : on ne peut justifier un usage fallacieux par la nécessité de se souvenir. Nul ne doit empêcher le recouvrement de la mémoire : voilà le principe qui s'applique au premier processus. Lorsque les événements vécus par l'individu ou par le groupe sont de nature exceptionnelle ou tragique, ce droit devient un devoir : celui de se souvenir, celui de témoigner. [...] La vie a perdu contre la mort, mais la mémoire gagne dans son combat contre le néant.⁵³⁶

Martel est le héros menant ce combat pour le souvenir. Le roman tout entier est par ailleurs un hommage à la mémoire, comme le souligne Martínez lui-même :

Mon roman est un hommage à la mémoire et à l'appartenance à un lieu. Je raconte l'histoire d'un homme qui est capable de renfermer en lui-même toute la magie et toute la misère d'une ville indestructible [...].⁵³⁷

Martel chante en des lieux de Buenos Aires, suivant

[...] l'itinéraire des crimes impunis qui avaient été commis dans la ville de Buenos Aires. C'était une liste qui contenait une série infinie de noms et c'était précisément ce qui avait attiré Martel, car elle lui permettait de conjurer la cruauté et l'injustice, qui sont elles aussi infinies.⁵³⁸

Martel effectue donc bien un travail de mémoire — puisqu'elle est sélection par essence, comme nous l'avons vu —, choisissant de ressusciter certains crimes. De plus, sa mémoire est *exemplaire*, puisqu'il dépasse la singularité des souvenirs qu'il recouvre, les intégrant à la liste des crimes de la dictature, les faisant publics grâce à son chant, de façon à ce que tous se souviennent et tirent les leçons du passé. Cette entreprise peut être considérée comme un acte de résistance contre l'héritage de la dictature, qui s'est tant acharnée à réduire à néant toute mémoire :

⁵³⁶ TODOROV, Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, *op.cit.*, p.15-16.

⁵³⁷ INTXAUSTI, Aurora, « Tomás Eloy Martínez rinde homenaje a una ciudad indestructible », Madrid, *El País*, 26 mai 2004 : « Mi novela es un homenaje a la memoria y a la pertenencia a un lugar. Narro la historia de un hombre que es capaz de encerrar en sí mismo toda la magia y la miseria de una ciudad indestructible [...]. » Nous traduisons.

⁵³⁸ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le chanteur de tango*, *op.cit.*, p.238 ; *El cantor de tango*, *op.cit.*, p.248-249 : « [...] el itinerario de los crímenes impunes que se habían cometido en la ciudad de Buenos Aires. Era una lista que contenía un infinito número de nombres y eso era lo que más había atraído a Martel, porque le servía como un conjuro contra la crueldad y la injusticia, que también son infinitas. »

On comprend aisément dès lors pourquoi la mémoire s'est trouvée pourvue d'un tel prestige aux yeux de tous les ennemis du totalitarisme, pourquoi tout acte de réminiscence, fût-il le plus humble, a pu être assimilé à la résistance antitotalitaire [...].⁵³⁹

La réminiscence devient ainsi un acte de résistance. On peut imaginer que si la maladie, puis son décès, n'avaient pas mis à terme à ses récitals, Martel aurait continué à rendre hommage à ceux qui ont été victimes d'une mort cruelle et prématurée, dans une tentative héroïque de *recouvrement* du passé. Mais son dessein avait également ceci d'original qu'il avait entrepris de récupérer la mémoire de ces disparus sans que la moindre manipulation vienne altérer leur souvenir — refusant d'une certaine manière leur *utilisation* et leur récupération, dans un but totalement désintéressé — :

Pour conclure, comme le dit bien mieux Martínez et de façon plus borgésienne, « Martel tentait de récupérer le passé tel qu'il avait été, sans les défigurations de la mémoire. Il savait que le passé reste intact quelque part, sous forme non de présent mais d'éternité ; ce qui a été et continuera à être encore la même chose demain. »⁵⁴⁰

C'est à travers son chant que Martel invoque les disparus et leur mémoire, restée intacte à certains endroits clés de la ville. Le tango se prête particulièrement à cet exercice, par sa mélancolie et la nostalgie qu'il évoque : tourné vers un passé auquel on ne peut plus rien changer, il le convoque. Ainsi chante-t-il en hommage à Catalina Godel le fameux tango *Volver*⁵⁴¹ :

[...] ce matin-là, il voulait commencer son récital privé avec *Volver* (« Revenir »), de Gardel et Le Pera.

Nous fûmes surpris, Sabadell et moi, quand il se mit à chanter dans la voiture, d'une voix de baryton, un couplet de *Volver* qui reflétait, du moins c'est ce qu'il me sembla, son propre conflit avec le temps : *Je crains la rencontre / avec le passé qui revient / pour affronter ma vie.*⁵⁴²

Le projet de Martel est ainsi un parfait exemple de mémoire *exemplaire*, par opposition à la mémoire *littérale* :

L'usage littéral, qui rend l'événement ancien indépassable, revient en fin de compte à soumettre le présent au passé. L'usage exemplaire, en revanche, permet d'utiliser le passé en vue du présent, de se servir des leçons des injustices subies pour combattre celles qui ont cours aujourd'hui, de quitter le soi pour aller vers l'autre.

⁵³⁹ TODOROV, Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, *op.cit.*, p.12.

⁵⁴⁰ NEYRET, Juan Pablo, « Fervor de Buenos Aires », [en ligne], noticiasypersonajes.com (pas de date) : « Al fin y al cabo, como lo dice mucho mejor y más borgesianamente Martínez, “Martel trataba de recuperar el pasado tal como había sido, sin las desfiguraciones de la memoria. Sabía que el pasado se mantiene intacto en alguna parte, en forma no de presente sino de eternidad; lo que fue y sigue siendo aún será lo mismo mañana”. » Nous traduisons.

⁵⁴¹ Tango de 1935 dont Carlos Gardel a composé la musique, Le Pera ayant composé les paroles. « Volver » fait partie des thèmes du film *El día que me quieras* (1935), dans lequel joue Gardel.

⁵⁴² MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Orgueil*, *op.cit.*, p.108 ; *El cantor de tango*, *op.cit.*, p.111 : « [...] esa mañana quería empezar su recital privado con *Volver*, de Gardel y Le Pera.

Sabadell y yo nos sorprendimos, me dijo Alcira, cuando rompió a cantar en el auto, con voz de barítono, una estrofa de *Volver* que reflejaba, o al menos así me parecía, su conflicto con el tiempo: *Tengo miedo del encuentro / con el pasado que vuelve / a enfrentarse con mi vida.* »

[...] J'ai parlé de deux formes de mémoire car, chaque fois, on garde une part du passé. Mais l'usage commun tendrait plutôt à les désigner par deux termes distincts qui seraient, pour la mémoire littérale, mémoire tout court, et, pour la mémoire exemplaire, justice.⁵⁴³

Les exercices de réminiscence auxquels se livre le chanteur de tango sont ainsi une forme de justice : Martel incarne la volonté de récupérer intacte la mémoire des disparus et de sauver le passé de la disparition ainsi que de la déformation, une entreprise sans fin à laquelle sa mort mettra cependant un terme.

L'œuvre de Martínez met donc en question l'expression de la réalité en mettant en avant la subjectivité de nos perceptions : chaque accès au monde est unique, puisqu'il dépend de nos sens, éminemment subjectifs, et de notre personnalité — conditionnée par nos souvenirs personnels, qui constituent un filtre supplémentaire de la réalité. C'est seulement de la somme de ces regards uniques que peut naître une vision la plus proche de la vérité, la Vérité étant inaccessible. Nos sens conditionnent notre perception de la réalité, et notre mémoire modifie les souvenirs que nous en avons ; a fortiori, les récits de la réalité seront parfaitement subjectifs.

Pour autant, si l'on considère que la Vérité est inaccessible dans le cadre restreint de notre réalité, perçue de façon incomplète par nos sens peu fiables et enregistrée par une mémoire qui la modifie, bien des vérités différentes peuvent cependant se trouver *au-delà* de ce cadre limité. En effet, dans l'œuvre de Martínez, il ne tient qu'aux personnages de déceler puis de franchir les limites qui les séparent de réalités distinctes, dans lesquelles toute chose devient possible.

2.2. TRANSGRESSION DES FRONTIÈRES ET DES LIMITES

Les romans de Martínez montrent la coexistence d'une multiplicité de perceptions distinctes de la réalité. L'auteur choisit ainsi de mettre en avant ce qui semble être un ensemble de points de vue irréconciliables, avant de sous-entendre qu'en dépit des apparences, il est possible — et même nécessaire — de les conjuguer tous. Pour ce faire, Martínez donne la possibilité à ses personnages de s'échapper dans des réalités autres que la nôtre :

Il existe des figures et des sensations situées dans des réalités lointaines ou différentes des nôtres.⁵⁴⁴

⁵⁴³ TODOROV, Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, op.cit., p. 31-32.

⁵⁴⁴ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatoire*, op.cit., p.243-244 ; *Purgatorio*, op.cit., p.235 : « Hay figuras y sensaciones en órdenes lejanos de la realidad o en realidades que no son las nuestras. »

Tout l'enjeu réside alors en la découverte des frontières qui séparent les personnages de ces réalités alternatives — réalités que nous étudierons bientôt. Ces limites sont nombreuses, et il faut savoir les découvrir, puis les transgresser. En effet, l'un des maîtres-mots de l'œuvre de Martínez est bel et bien la transgression, comme l'affirme le narrateur de *Purgatorio* :

Même si les limites s'y refusent, je les franchis. Je veux voir ce qu'il y a au-delà des mots, dans les paysages invisibles, dans les récits qui disparaissent à mesure que je les développe. [...] je ne suis pas poète et je le regrette ; j'aurais pu alors nommer la véritable nature des choses, trouver une bonne fois pour toutes le cœur au lieu de m'égarer dans les marges.⁵⁴⁵

On a déjà constaté que l'auteur n'avait pas hésité à franchir la limite entre Histoire et histoire lors de ses premiers pas dans l'écriture ; il avait alors transformé des faits politiques en les intégrant dans un projet poétique, sorte de revanche contre la manipulation inverse dont il avait été victime lors des entrevues avec Perón :

La morale politique se trouve toujours aux antipodes de la morale poétique.⁵⁴⁶

Ce jeu de pouvoir l'a amené à transgresser définitivement les frontières séparant la fiction de la réalité avec *La novela de Perón*, et depuis lors ses écrits n'ont cessé de défier toutes sortes de frontières.

Dans *Purgatorio*, deux figures d'illuminés détiennent la « vérité » sur ces frontières, et ce sont deux écrivains : le narrateur, double de Martínez, ainsi que l'« écrivain avec la petite ardoise »⁵⁴⁷ que Simón rencontre à l'asile. Ces deux êtres détiennent la clé du passage d'un monde à l'autre : le narrateur à travers l'usage de l'écriture, de la fiction dans son rapport à la réalité (son « désir de rectifier la réalité »⁵⁴⁸, qui d'après lui est similaire à celui des cartographes) ; l'autre écrivain a quant à lui trouvé le moyen de sortir du temps, grâce à une parole magique, une sorte de « sésame, ouvre-toi »⁵⁴⁹ qui ouvrirait les portes du temps, permettrait de s'échapper par la tangente et d'atteindre le fameux « midi éternel »⁵⁵⁰. On peut donc d'ores et déjà noter ce pouvoir suprême accordé au sujet écrivain (et au signe écrit), capable d'accéder et de faire accéder à des réalités alternatives, pouvoir que nous serons amenés à étudier plus amplement par la suite. Mais avant d'explorer les réalités alternatives

⁵⁴⁵ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.248 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.239 : « Aunque los límites se nieguen, los cruzo. Quiero ver qué hay al otro lado de las palabras, en los paisajes que no se ven, en los relatos que desaparecen a medida que los despliego. [...] no soy poeta y lo siento. Si lo fuera podría nombrar la real naturaleza de las cosas, encontrar de una vez el centro en vez de perderme en los márgenes. »

⁵⁴⁶ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le roman de Perón*, *op.cit.*, p.278 ; *La novela de Perón*, *op.cit.*, p.349 : « La moral poética se encuentra siempre en las antípodas de la moral política. »

⁵⁴⁷ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.168 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.163 : « escritor con la pizarrita ».

⁵⁴⁸ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.86 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.85 : « afán por corregir la realidad ».

⁵⁴⁹ Il s'agit ici du mot « Hákata » (MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.194 : « Hákata, a répété le passager. Il a ouvert une porte cachée à l'intérieur de la lettre [...] » ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.187 : « Hákata, repitió el pasajero. Abrió una puerta oculta dentro de la letra [...] »).

⁵⁵⁰ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.139 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.135 : « mediodía eterno ».

qui se cachent derrière ces frontières, il nous faut tout d'abord déterminer ces dernières, qui abondent dans l'œuvre de Martínez.

2.2.1. Limites géographiques et physiques

Les limites physiques que recèlent les romans de Martínez prennent des formes multiples, et coïncident parfois avec des frontières naturelles. Les montagnes, les fleuves, etc., sont autant de points de passage vers d'autres réalités, ou bien permettent d'accéder à d'autres facettes d'une même personnalité.

2.2.1.1. Les montagnes jaunes et la tranchée

On peut ainsi relever la présence des « montagnes jaunes »⁵⁵¹ dans *La mano del amo*, détail notable dans un roman qui semble ne laisser au lecteur aucun indice permettant de situer l'action dans le temps et dans l'espace. Ces montagnes, véritables murs naturels, renferment un deuxième obstacle, élaboré par l'homme cette fois-ci :

[...] ils découvrirent une profonde tranchée dans la terre, couverte de morceaux de bouleaux et de cônes de pierre. Au fond coulait un filet d'eau pourprée. C'était une sorte de muraille de Chine mais vers le bas, creusée cent ans auparavant pour contenir les invasions des Indiens. Un bataillon de sapeurs avait foré le désert à l'aveuglette, sans savoir quand cela se terminerait. Le manque de cartes et la mortalité avaient arrêté l'excavation aux portes de la vallée : telle était la légende. Il restait encore des cicatrices de cette longue tranchée traversant le pays d'un bout à l'autre, et chaque fois que les gens voyaient les ruines depuis le train, ils ne pouvaient dire moins que : « Comme les hommes ont souffert dans cet enfer, pour n'arriver à rien au final ! »⁵⁵²

Les montagnes jaunes sont donc doublement une limite : une frontière naturelle tout d'abord, doublée ensuite d'une barrière artificielle, que l'on avait souhaitée infranchissable, puisque comparée à la muraille de Chine. Bientôt, on s'aperçoit que plus profondément encore, se cache une autre entrave naturelle :

Mère voulut descendre dans les profondeurs [...]. Sa nourrice ne le lui permit pas : « Dessous, il y a des cavernes dans lesquelles l'air n'entre pas », dit-elle. En vérité, la vallée était semée de cavernes sans air. Si on faisait un seul pas à l'intérieur de l'une d'elle, on ne pouvait plus respirer. Mais dehors, l'air était pur et sentait la menthe.⁵⁵³

Traverser cet espace n'est donc pas anodin : il s'agit d'une lourde transgression. De fait, lorsque Carmona partira vers la ville pour y devenir célèbre grâce à sa Voix, il rencontrera des

⁵⁵¹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *La mano del amo*, *op.cit.*, p.18 : « montañas amarillas ».

⁵⁵² *Ibid.*, p.20 : « [...] descubrieron una zanja profunda en la tierra, cubierta por escombros de abedules y conos de piedra. Por el fondo corría un hilo de agua purpúrea. Era una especie de muralla china pero hacia abajo, cavada cien años antes para detener las invasiones de los indios. Un batallón de zapadores había horadado a ciegas el desierto, sin saber cuándo iba a terminar. La falta de mapas y la mortandad habían detenido la excavación a las puertas del valle: ésa era la leyenda. Aún quedaban cicatrices de aquella larga trinchera atravesando el país de extremo a extremo, y cada vez que la gente veía las ruinas desde el tren no podía menos que decir: “¡Cuánto habrán sufrido los hombres en este infierno, y al fin de cuentas para llegar a nada!” »

⁵⁵³ *Ibid.*, p.20 : « Madre quiso bajar a las honduras [...]. La nodriza no se lo permitió: “Abajo hay cavernas donde no entra el aire”, dijo. En verdad, el valle estaba sembrado de cavernas sin aire. Si uno se desplazaba un solo paso dentro de ellas, ya no podía respirar. Pero afuera el aire estaba limpio y con olor a menta. »

difficultés à franchir cette barrière⁵⁵⁴. La poussière de cette région désertique rend tout d'abord difficiles les conditions de voyage, empêchant les voyageurs de respirer normalement et assombrissant l'atmosphère. C'est là un premier frein à son départ ; le trajet est imprégné d'un sentiment inquiétant d'inconnu mortifère :

Tous avaient vu la blancheur des salines sur les cartes, fendue par la mystérieuse cicatrice de la tranchée, mais ni les cartes, ni les photographies ne révélaient la nature véritable de l'ossuaire dans lequel allait s'enfoncer le train : des miles et des miles de rien, tremblant sous une lumière qui elle aussi était morte.⁵⁵⁵

On apprend par ailleurs rapidement que les poussières dues aux salines sont à l'origine de maladies du pancréas, ce qui renforce la sensation de dangerosité du lieu. Surgit alors la fameuse tranchée, qui fait grande impression :

— Regardez là-bas ! La tranchée ! — les voyageurs de commerce se levèrent de leur siège à l'unisson.
— Je l'ai vue je ne sais combien de fois, et elle ne semble jamais être la même — murmura l'un d'eux avec respect.⁵⁵⁶

L'aura de mystère qui l'entoure est renforcée par l'effroi que suscite le récit de sa création :

Seules la terreur ou la folie peuvent pousser à creuser une tranchée comme celle-ci.⁵⁵⁷

Ainsi, plus de 5 pages⁵⁵⁸ sont consacrées à la tranchée au milieu du récit de ce voyage de Carmona vers la capitale. La tranchée, édifice hors normes architecturalement, prend ainsi également une dimension impressionnante du point de vue narratif, de par l'espace qui lui est dédié et l'envoûtement qu'elle exerce sur les voyageurs et sur Carmona en particulier :

La tranchée reviendrait à la mémoire de Carmona à plusieurs reprises dans les mois qui suivirent. Il en rêvait comme si elle n'avait pas été creusée dans le désert, mais dans les labyrinthes d'une ville qui ne terminait jamais.⁵⁵⁹

Comme dotée d'un certain magnétisme, sa sombre omniprésence semble hypnotiser les voyageurs. Notons que monsieur Ikeda, qui a été sollicité pour réaliser la tranchée, se trouve là lui aussi ; le sort de Carmona est ainsi confusément lié à celui de cette famille japonaise,

⁵⁵⁴ On peut voir dans ces montagnes jaunes une résurgence des montagnes proches de la maison familiale de Tucumán, lorsque Martínez était enfant. En effet, tout comme Carmona, Martínez devra quitter Tucumán pour rejoindre la capitale, afin d'y donner libre cours à sa vocation, malgré les réserves de ses parents — rappelons la dédicace de *La mano del amo*, « A Mère, pour qu'elle ne recommence pas à brûler ce que j'écris » : *La mano del amo*, op.cit., p.7 : « A Madre, para que no vuelva a quemar lo que escribo ».

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p.128 : « Todos habían visto la blancura de las salinas en los mapas, hendida por la misteriosa cicatriz de la zanja, pero ni los mapas ni las fotografías revelaban la naturaleza verdadera del osario donde iba a internarse el tren: millas de nada temblando bajo una luz que también estaba muerta. »

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p.131-132 : « ¡Miren allá ! ¡La zanja ! —los viajantes de comercio se alzaron de los asientos al unísono.

—La he visto no sé cuántas veces y nunca parece la misma —murmuró uno de ellos, con respeto. »

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p.130 : « Una zanja como ésa sólo se puede cavar por terror o por delirio. »

⁵⁵⁸ *Ibid.*, pages 132 à 137.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p.132 : « La zanja volvería una y otra vez a los recuerdos de Carmona durante los meses que siguieron. La soñaba como si no estuviera excavada en el desierto sino en los laberintos de una ciudad que nunca terminaba. »

dont le fils avait tant impressionné Mère par son chant — ce qui lui avait fait souhaiter ardemment que son fils dispose d'une voix similaire. Le lecteur ressent ainsi que cette « rencontre » de Carmona avec la tranchée n'a rien d'anodin.

Par ailleurs, Carmona est bientôt amené à descendre du train, à l'arrêt aux abords de la tranchée afin de réparer une avarie. Cette tranchée exerce une fascination extrême sur le protagoniste, incapable de s'en détacher — ce qui nous rappelle la fascination qu'il éprouve pour Mère, et la même difficulté qu'il connaît à se séparer d'elle —, et proposera même à Estrella d'y rester. Cependant, alors qu'ils l'observent, Carmona ressent une menace diffuse :

Pour ne pas perdre l'équilibre, il dut s'accrocher à la taille d'Estrella. Le sang y battait comme par rapides flambées, et lorsqu'elles s'éteignaient, Carmona sentait un profond désarroi et le pressentiment que tous les bonheurs qu'il avait un jour imaginés étaient sur le point de se terminer : les bonheurs qu'il ne vivrait jamais étaient aussi sur le point de se terminer.⁵⁶⁰

Estrella prononce elle aussi un funeste présage :

— On ne te laissera pas être heureux. On ne permet pas aux gens comme nous d'être heureux. Tu sais, moi, je ne l'ai jamais été.⁵⁶¹

Ces mauvais augures annoncent en filigrane l'échec du franchissement des montagnes jaunes et de la tranchée : être heureux, pour Carmona, c'est triompher dans la capitale et revoir Estrella. Or si le train réussit à repartir, et arrive à destination, Carmona est à peine descendu sur le quai qu'il apprend qu'il doit retourner auprès de Mère⁵⁶², ce qui fait avorter tous ses rêves : Carmona n'a donc pas réussi à rejoindre son « autre réalité ».

Les montagnes jaunes, la tranchée ainsi que le réseau de cavités souterraines constituent une frontière intérieure au pays, mais les œuvres de Martínez mettent aussi en scène les frontières *entre* pays. Si Carmona échoue à échapper à l'emprise de Mère en traversant la tranchée et en restant dans la capitale, d'autres personnages fictifs parviennent à fuir la réalité et les êtres qui les détruisent en franchissant les frontières du pays.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p.139 : « Para no perder el equilibrio debió aferrarse a la cintura de Estrella. La sangre pasaba por allí como una rápida fogata y, cuando se apagaba, Carmona sentía un profundo desamparo y el presentimiento de que todas las felicidades que alguna vez había imaginado estaban por acabar: las felicidades que nunca viviría también estaban por acabar. »

⁵⁶¹ *Ibid.*, p.139 : « —No van a dejar que seas feliz. A la gente como nosotros no le permiten ser feliz. Yo nunca lo he sido, ¿sabés? »

⁵⁶² Notons que si Mère ne tolère pas que Carmona échappe à son contrôle en franchissant une barrière qui le met hors de sa portée, elle n'accepte pas non plus le mouvement inverse, à savoir lorsque leurs voisins, les Alamino, s'immiscent dans leur vie (par le bruit que constituent leurs prières, les miaulements de leurs chats, etc., mais aussi par le cadeau de robes aux jumelles). Le mur qui sépare leurs patios respectifs est ici protection, on refuse sa transgression, Père y installe même des tessons de verre pour empêcher son franchissement (p.48). Rien n'entre ni ne sort de l'univers de Mère sans son contrôle.

2.2.1.2. Frontières et exils

De façon volontaire ou contrainte, certains personnages sont amenés à quitter l'Argentine, une transgression des frontières qui n'est pas anodine.

Reina commence ainsi à échapper à l'emprise de Camargo lorsqu'elle part enquêter en Colombie, et qu'elle y tombera amoureuse de Germán, un éditeur de Bogotá. Reina traverse alors plusieurs frontières, s'enfonçant même dans la forêt amazonienne, en zone de guérilla, pour y mener une investigation. Ces voyages marquent un tournant — dans une relation qui certes s'essoufflait déjà —, et Camargo ne manque pas de le remarquer :

Tu savais que la femme t'avait trahi avant même qu'elle ne l'ait fait. Tu avais remarqué quelque chose de fuyant dans son corps à son retour de la zone de guérilla, en Colombie.⁵⁶³

Les voyages de Reina seule hors de l'Argentine sont des événements mal tolérés par Camargo, suffisamment pour qu'il les dénombre et qu'il tente de l'y rejoindre — sans l'y trouver — :

Après la Colombie, la femme a fait deux voyages en solitaire, à Santiago du Chili et à Caracas, prétextant une enquête confidentielle sur le trafic d'armes.⁵⁶⁴

C'est alors que Camargo comprend que Reina a une aventure, et que vont s'enchaîner les événements de façon tragique, le constat de la limitation de son pouvoir — limitation ici presque géographique, pourrait-on dire — et de son contrôle des autres lui étant insupportable :

L'air négligent qu'elle prend pour te regarder, comme si elle se mettait hors de ton atteinte, te révolte.⁵⁶⁵

Il est intolérable pour Camargo que Reina se mette « hors de [s]on atteinte » :

Elle a le droit de se sentir libre comme l'air, de passer son temps à évoluer en toute liberté mais, où qu'elle aille, elle m'appartient.⁵⁶⁶

En effet, et ce dès le début du roman, à travers la description du bureau de Camargo, sur l'avenue Libertador, on peut pressentir son malaise face aux frontières au-delà desquelles son pouvoir est amoindri :

Eugene O'Neill avait dormi là en bas, en plein air, sous les galeries, et Borges avait imaginé à voix haute la dernière ligne, banale, de sa méditation sur la mémoire : *Ireneo Funes est mort en 1889, d'une*

⁵⁶³ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Orgueil, op.cit.*, p.200 ; *El vuelo de la reina, op.cit.*, p.211 : « Adivinaste la traición antes de que sucediera. Ya habías notado algo esquivo en el cuerpo de la mujer cuando volvió de la zona de las guerrillas, en Colombia. »

⁵⁶⁴ *Ibid.*, *Orgueil, op.cit.*, p.201 ; *El vuelo de la reina, op.cit.*, p.212 : « Después de la travesía a Colombia, la mujer ha viajado sola dos veces, a Santiago de Chile y a Caracas, con el pretexto de otra investigación confidencial sobre el tráfico de armas. »

⁵⁶⁵ *Ibid.*, *Orgueil, op.cit.*, p.205 ; *El vuelo de la reina, op.cit.*, p.216 : « Te subleva que, al mirarte, lo haga con negligencia, como si ya se hubiera puesto fuera de tu alcance. »

⁵⁶⁶ *Ibid.*, *Orgueil, op.cit.*, p.137 ; *El vuelo de la reina, op.cit.*, p.146 : « Puede sentirse todo lo libre que quiera. Puede sentirse libre todo el tiempo porque, vaya donde vaya, me pertenece. »

congestion pulmonaire, alors qu'il se rendait à pied chez ses amis Adolfito et Silvina, pour un dîner tardif. Tout ce passé t'appartient, Camargo. La phrase de Borges, la bouteille de gin qu'O'Neill buvait sous les arcades du marché avec le Smitty d'*En route vers Cardiff*, la côte uruguayenne au loin. Même s'il avait tendance à l'oublier, le courant immobile et épais du Río de la Plata était toujours là, peu soucieux du délabrement qui rongerait ses rives. D'un geste, Camargo l'effaça. Il prit une télécommande et baissa les stores [...].⁵⁶⁷

Camargo se sent maître du passé de l'Argentine, et surtout des mots qui y ont été écrits, y compris ceux de Borges, un des auteurs argentins des plus emblématiques. Dans cette énumération, qui suit le flux de conscience de Camargo, mais aussi son regard, ce sentiment de puissance est assombri par l'irruption soudaine d'un élément particulier : la côte uruguayenne, sur laquelle ses yeux viennent probablement de se poser à travers la fenêtre de son bureau, au-delà du Río de Plata⁵⁶⁸, autre frontière géographique, qui coule inéluctablement vers son estuaire, indifférente aux manipulations d'hommes tels que Camargo. Le fleuve ne peut lui appartenir, et le sépare inexorablement de l'Uruguay, limitant par là même l'étendue de son pouvoir, aussi Camargo « l'effac[e] » d'un geste, et abaisse les persiennes pour ne plus l'avoir dans son champ de vision. (Notons toutefois qu'à l'instar de Mère, Camargo sait aussi user des frontières à son avantage, notamment pour justifier son absence auprès de sa fille malade, soignée aux Etats-Unis : les frontières sont autant d'obstacles qu'il souhaiterait pouvoir franchir aisément, mais sont également autant de protections.)

D'autres personnages de l'œuvre de Martínez sont amenés à quitter le pays pour échapper à la violence ; il en est ainsi d'Emilia et du narrateur dans *Purgatorio*, contraints tous deux à l'exil. En effet, le champ d'action de Dupuy, idéologue de la junte, est clairement délimité par les frontières de l'Argentine :

⁵⁶⁷ *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.22 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.24-25 : « Allí abajo había dormido Eugene O'Neill, en la intemperie de la recova, y Borges había imaginado en alta voz la última línea trivial de su meditación sobre la memoria: *Ireneo Funes murió en 1889, de una congestión pulmonar*, mientras caminaba hacia la casa de sus amigos Adolfito y Silvina para una cena tardía. Todo eso te pertenece, Camargo, la frase de Borges, la botella de ginebra que O'Neill bebía bajo los arcos de la recova con el Smitty de *Bound East for Cardiff*, la costa de Uruguay a lo lejos. Aunque no pensara en ella, la corriente inmóvil y espesa del Río de la Plata estaba siempre allí, ignorante de la ruina que lame sus orillas. Camargo la borró con un ademán. Tomó el control remoto y bajó las persianas. »

⁵⁶⁸ Le Río de la Plata apparaît de façon récurrente dans *El vuelo de la reina*, comme autant de rappels des limitations du pouvoir de Camargo ; ainsi, lorsqu'il arrive avec son père à Buenos Aires, où il espère trouver sa mère, il décrit que « certaines avenues glissaient en pente vers les eaux sombres du fleuve » (*Orgueil*, *op.cit.*, p.67 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.71 : « algunas avenidas caían en pendiente hacia las oscuridades del río ») ; de son bureau, il constate que « Maintenant le silence s'abattait sur cette partie aérienne de la ville. Sur le fleuve, la nuit virait au violet. » (*Orgueil*, *op.cit.*, p.43 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.46 : « Ahora, el silencio se posaba sobre esta orilla aérea de la ciudad. En el río, la oscuridad viraba al morado. ») Silence, obscurité, verticalité : le fleuve est une puissance sombre, implacable et omniprésente.

[...] vos propos n'ont malheureusement d'impact qu'à l'intérieur du pays. Et le pays est déjà convaincu.⁵⁶⁹

Emilia va quitter l'Argentine pour rechercher Simón — un départ que l'on sait orchestré de loin par son père, qui l'éloigne pour des questions de prestige — et échapper au docteur Dupuy. Malgré la manipulation sous-jacente à l'origine de ce départ, il n'en reste pas moins qu'Emilia a trouvé le courage de franchir la limite au-delà de laquelle l'influence de son père est très limitée. Ce courageux passage dans l'exil, le narrateur l'a connu lui aussi, et il tente d'en évoquer les sensations pour Emilia à travers le récit de sa visite du musée juif de Berlin :

Je ne veux pas t'assommer en te parlant des angles, des plans verticaux bizarres, des plafonds qui te tombent dessus, des silences qui s'ouvrent et se referment à mesure que tu avances ; mais tu pénètres soudain dans une autre réalité, avec l'impression de pouvoir t'y perdre à jamais. Tu as vécu de nombreuses années d'émigration et d'exil, Emilia ; tu crois connaître cette situation mais tu serais incapable de la décrire ; il n'y a ni récits ni mots dans ce territoire du néant : ceux qui étaient en toi sont restés dehors quand tu as franchi le seuil. Tu es alors entrée au purgatoire, pourrais-tu dire, mais il aurait fallu auparavant vivre un enfer, ce qui n'a pas été le cas, du moins pour moi, et retrouver ensuite le paradis, qui n'arrive jamais. Et quand l'émigration se termine, quand tu regagnes le foyer d'où tu es partie, tu penses avoir bouclé la boucle, mais en voyant le musée tu te rends compte que ton voyage a été un aller, rien qu'un aller. Nul ne revient de l'exil. Ce que tu abandonnes t'abandonne.⁵⁷⁰

Il est clair que l'expatriation est franchissement d'une limite (« tu pénètres soudain dans une autre réalité », « tu as franchi le seuil », « tu es alors entrée au purgatoire »), avec la particularité d'être un départ sans retour possible. La distance mise par les protagonistes entre eux-mêmes et l'Argentine est vivement ressentie, car si elle est salvatrice (pour échapper à la cruauté et à la mort), il s'élève ensuite un mur entre ceux qui restent et ceux qui sont partis :

Martínez se sent délaissé. Je voudrais, dit-il, que mes amis soient un peu plus près. Ils me manquent. Et mes enfants. Ils vivent loin d'ici. En ce moment, j'aimerais qu'ils m'attendent dans la chambre d'à côté pour me lever et aller les embrasser. Aucun n'est là. J'ai besoin d'eux.⁵⁷¹

Cette distance implacable, Emilia l'éprouve moins que le narrateur, puisque les êtres qui lui étaient les plus chers (sa mère et Simón) ne sont plus ; mais le narrateur de *La novela de Perón*, double de Martínez, exprime ce sentiment d'obstacle infranchissable en souhaitant que

⁵⁶⁹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.207 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.201 : « [...] lo que usted dice sólo influye, por desgracia, dentro del país. Y el país ya está convencido. »

⁵⁷⁰ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.244-245 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.235-236 : « No quiero abrumarte hablando de los ángulos, de los extraños planos verticales, de los techos que se te vienen encima, de los silencios que se abren y se cierran mientras avanzás, sino de esa otra realidad en la que entrás de pronto, sintiendo que podrías perderte para siempre. Has vivido años en la migración y en el exilio, Emilia; creés saber lo que es pero no podrías contarlo, no hay relatos ni palabras en ese territorio de nada porque lo que había en vos quedó fuera no bien cruzaste el umbral. Podrías decir que en ese momento entraste al purgatorio si lo de antes hubiera sido el infierno (y no lo fue, para mí al menos no lo fue) y si después estuviera el paraíso, que nunca llega. Y cuando la migración termina, cuando volvéis al hogar del que te fuiste, pensás que cerraste el círculo, pero al ver el museo te das cuenta de que tu viaje fue de ida, sólo de ida. Del exilio nadie regresa. Lo que abandonás te abandona. »

⁵⁷¹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le roman de Perón*, *op.cit.*, p.275-276 ; *La novela de Perón*, *op.cit.*, p.346 : « Martínez se siente desabrigado. Quisiera —dice— tener a mis amigos un poco más cerca. Los extraño. Y a mis hijos. Viven lejos de aquí. Hoy me gustaría saber que me aguardan en el cuarto de al lado para levantarme y besarlos. Ninguno está. Me hacen falta. »

seule une mince cloison le sépare de ses enfants — et non des milliers de kilomètres de frontières.

L'expatriation est donc duelle : si le franchissement de telles frontières est motivé par la survie, il est également sans retour et suppose une distance cruelle avec les proches. A la frontière physique géographique traversée par les protagonistes s'ajoute ainsi un mur intérieur, qui a trait à l'affectif.

Il nous reste à étudier un type de frontières particulières, celles que délimitent un fleuve ou des eaux diverses, et que nous avons déjà approchées en ce qui concerne un cas précis, celui du Río de la Plata.

2.2.1.3. L'eau, les fleuves et leurs rives

Nous avons déjà constaté la récurrence de métaphores liées à l'eau et aux rives des fleuves dans l'œuvre de Martínez, symboles qui conditionnent la lecture d'un certain nombre d'éléments dans les romans. Ces images y sont présentes dès le début de sa production fictionnelle ; ainsi, dans *La novela de Perón*, dans le chapitre 11, au titre éloquent de « Zigzag », qui retrace une période de la vie du Général, le narrateur évoque de cette façon les nombreux revirements de Perón, ses multiples visages et changements de cap :

Tous ces zigzags dans la vie de notre héros désorienteront peut-être le lecteur. Puisque dans cette histoire s'annoncent des faits de nature militaire (voire politique), des inondations où se mêleront les eaux des origines les plus variées, il semble prudent de faire une pause [...].⁵⁷²

Les eaux se mêlent donc dans l'histoire de Perón, dans laquelle on passe d'une rive à l'autre — des Mémoires aux Antimémoires. Cette métaphore revient dans *Santa Evita*, où l'on nous mène jusqu'à « la source d'un mythe »⁵⁷³. Le roman, ce « delta intriqué d'histoires »⁵⁷⁴ aux rives multiples (le colonel Moorí Koenig a ainsi « peur d'ignorer de quel rivage de l'obscurité viendrait le frapper la foudre du malheur »⁵⁷⁵), nous ramène constamment vers cette image, et se conclut ainsi :

⁵⁷² *Ibid.*, *Le roman de Perón*, *op.cit.*, p.231-232 ; *La novela de Perón*, *op.cit.*, p.290 : « Quizá tanto zigzag en la vida de nuestro héroe desorienta al lector. Como en la historia se avecinan hechos de índole militar (¿o tal vez política?): se avecinan inundaciones donde aguas de las más variadas especies habrán de confundirse, parece prudente hacer un alto [...] »

⁵⁷³ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita*, *op.cit.*, p.320 ; *Santa Evita*, *op.cit.*, p.412 : « el manantial de un mito ».

⁵⁷⁴ Pour les besoins de notre étude, la traduction commerciale s'éloignant du texte original, nous traduisons ce passage. MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita*, *op.cit.*, p.190 : « delta intricado de historias ».

⁵⁷⁵ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita*, *op.cit.*, p.182 ; *Santa Evita*, *op.cit.*, p.232 : « miedo a no saber desde qué orilla de la oscuridad le caería el relámpago de la desgracia. »

J'ai, depuis lors, ramé à l'aide de mots, transportant santa Evita dans mon bateau, d'un rivage à l'autre de ce monde aveugle. J'ignore où j'en suis dans le récit. Au milieu, il me semble. Il y a très longtemps que je suis au milieu. A présent, il faut que je me remette à écrire.⁵⁷⁶

Cette image résume parfaitement le propos de l'auteur : conjuguer toutes les rives de la réalité — « La réalité est un fleuve »⁵⁷⁷ —, mêler mythe blanc et mythe noir qui coexistent dans le corps momifié d'Evita :

Le corps est devenu un trophée. Il a cessé d'être un corps, d'être une personne, pour être seulement l'obscur (ou lumineux) objet d'un désir qui était en tous, mais qui n'était pas, en tous, le même désir. Sur une rive se trouvait le désir d'abomination et de destruction, qui s'exprime à travers ce qu'écrivirent sur ce corps mort Borges, Cortázar, Juan Carlos Onetti, Silvina Ocampo, Ezequiel Martínez Estrada, et qui est peut-être condensé dans la légende de haine qui apparut peinte sur un mur, face aux fenêtres de la chambre d'Evita, alors qu'elle agonisait : « Vive le cancer ». Sur l'autre rive se trouve le désir de béatification, de vénération, d'éternité, comme celui reflété dans les fleurs et les bougies qui apparaissaient chaque matin à l'endroit où avait été caché le corps, sans que personne sache comment.⁵⁷⁸

Le corps d'Evita traverse le roman comme sur un bateau navigant sur un fleuve de mots, « d'un rivage à l'autre », entre « une rive [où] il y a le récit des faux corps (ou copies du cadavres) [et] l'autre, [où il y a] celui du corps réel. »⁵⁷⁹

Il est donc nécessaire de dépasser ce découpage de la réalité en plusieurs rives, qui loin de diviser la vérité la rend plus riche. Le passage d'un point de vue à l'autre, le franchissement d'une rive après l'autre ne peuvent qu'ajouter au récit, tout comme le mélange des genres dans *Lugar común la muerte*, dans lequel l'auteur « [a] mêl[é] pour la première fois les eaux de la littérature et du journalisme »⁵⁸⁰.

Le fleuve et ses rives jouent également un rôle symbolique capital dans *La mano del amo*, puisqu'impliqués dans deux scènes semblables qui ouvrent et ferment le roman. En effet, le premier chapitre s'ouvre sur un rêve de Carmona, dans lequel

⁵⁷⁶ *Ibid.*, *Santa Evita*, *op.cit.*, p.342 ; *Santa Evita*, *op.cit.*, p.441 : « He remado con las palabras, llevando a Santa Evita en mi barco, de una playa a otra del ciego mundo. No sé en qué punto del relato estoy. Creo que en el medio. Sigo, desde hace mucho, en el medio. Ahora tengo que escribir otra vez. »

⁵⁷⁷ *Ibid.*, *Santa Evita*, *op.cit.*, p.237 ; *Santa Evita*, *op.cit.*, p.303 : « La realidad es un río. »

⁵⁷⁸ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Réquiem por un país perdido*, Buenos Aires, Aguilar, 2003, p.356-357 : « El cuerpo fue convertido en trofeo. Dejé de ser cuerpo, de ser persona, para ser sólo el objeto oscuro (o luminoso) de un deseo que estaba en todos, pero que no era, en todos, el mismo deseo. En una orilla estaba el deseo de abominación y destrucción, que se expresa en lo que sobre ese cuerpo muerto escribieron Borges, Cortázar, Juan Carlos Onetti, Silvina Ocampo, Ezequiel Martínez Estrada, y que tal vez se condensa en la leyenda de odio que, cuando Evita agonizaba, apareció pintada en un muro, frente a las ventanas de su cuarto: "Viva en cáncer". En la otra orilla está el deseo de beatificación, de veneración, de eternidad, como el que se reflejaba en las flores y las velas que aparecían cada amanecer en los lugares donde había sido escondido el cuerpo, sin que nadie supiera cómo. » Nous traduisons toutes les citations de cet ouvrage, aucune traduction commerciale n'ayant été publiée à ce jour.

⁵⁷⁹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita*, *op.cit.*, p.148 ; *Santa Evita*, *op.cit.*, p.190 : « una orilla [en la que] está el relato de los cuerpos falsos (o copias del cadáver) ; en la otra, [hay] el relato del cuerpo real. »

⁵⁸⁰ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Lugar común la muerte*, *op.cit.*, p.13 : « mezcl[ó] por primera vez las aguas de la literatura y del periodismo. »

Mère attendait sur la rive, comme toujours, se protégeant de l'été avec le parasol, avec le col de son chemisier boutonné malgré la chaleur de l'après-midi, et à ses côtés, Père [...].⁵⁸¹

Au fond du rêve se trouvait le fleuve, qui se perdait dans les confins des montagnes jaunes.⁵⁸²

Cependant, de l'autre côté du fleuve, sous les saules de la rive, les dames du domaine prenaient le thé.⁵⁸³

Ce rêve ouvre le roman, et pose d'ores et déjà les rapports de force : Mère et Père sur une rive, incarnant le pouvoir familial, dans l'espace privé, avec au loin les montagnes jaunes — une frontière qui exerce également un certain pouvoir, comme nous l'avons vu ; sur l'autre rive, se trouve le pouvoir social et économique avec les dames de l'exploitation de sucre. Et Carmona, dans le fleuve, est en train de se noyer.

Le roman se clôt sur une scène semblable, à la différence qu'il s'agit là d'images venues à Carmona non pas en rêve, mais alors que celui-ci est effectivement en train de se noyer :

Sur la rive éloignée du fleuve, on célébrait une autre fête. A travers les ondulations de la réverbération, Carmona crut distinguer un cortège de messieurs eux aussi vêtus de blanc et des dames avec des chapeaux à plumes. Jamais auparavant il n'avait prêté attention aux parcs violets de l'autre rive [...]. Il croyait que de ce côté-là, il ne restait que des demeures abandonnées. [...] Même si l'apparence des choses avait changé, sous les choses le passé était le même : les femmes portaient toujours des rubans sur leurs robes et s'abritaient sous les parasols pour préserver la fraîcheur de leur maquillage, tout comme lorsqu'il était enfant.⁵⁸⁴

Carmona périt ainsi, pris entre deux rives, entre deux pouvoirs qui l'ont étouffé, puisqu'il a été incapable d'échapper à leur emprise. On peut y voir l'échec de ses ambitions :

Combien d'entre vous seraient capables d'aller jusqu'à l'autre rive et de revenir sans se laisser emporter par le courant ? Bien peu, il me semble... Mes chats vont tenter de le faire...⁵⁸⁵

En effet, Carmona dresse ses chats à aller d'une rive à l'autre, à traverser ce fleuve qui sépare la rive où se trouve Madre de celle où les dames prennent le thé. On peut voir dans cet exercice étrange le dilemme de Carmona, pris entre le désir de gloire et de reconnaissance sociales que lui aurait amenées sa Voix, et l'emprise tyrannique de Mère ; l'échec des chats, puis de Carmona qui se jette à l'eau pour les sauver, signe leur arrêt de mort.

⁵⁸¹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *La mano del amo*, *op.cit.*, p.11 : « Madre aguardaba en la orilla, como siempre, protegiéndose del verano con el parasol, abotonado el cuello de la blusa pese a los ardores de la tarde, y a su vera, Padre [...]. »

⁵⁸² *Idem* : « A la zaga del sueño venía el río, perdiéndose en el confín de las montañas amarillas. »

⁵⁸³ *Ibid.*, *La mano del amo*, *op.cit.*, p.12 : « Mientras tanto, al otro lado del río, bajo los sauces de la orilla, las damas del ingeniero tomaban el té. »

⁵⁸⁴ *Ibid.*, *La mano del amo*, *op.cit.*, p.185 : « En la orilla lejana del río celebraban otra fiesta. A través de las ondulations de la resolana, Carmona creyó distinguir un cortejo de señores vestidos también de blanco y damas con sombreros de plumas. Nunca antes había prestado atención a los parques violetas de la otra orilla [...]. Creía que de aquel lado quedaban sólo mansiones abandonadas. [...] Aunque la apariencia de las cosas cambiara, debajo de las cosas el pasado era el mismo: las mujeres seguían llevando lazos en los vestidos y se guarecían bajo los parasoles para mantener la frescura del maquillaje, tal como cuando él era niño. »

⁵⁸⁵ *Idem* : « ¿Cuántos de ustedes serían capaces de ir hasta la otra orilla y volver sin dejarse llevar por la corriente? Me parece que no muchos... Mis gatos van a intentarlo... »

On peut également constater que les personnalités changent selon la rive sur laquelle ils se trouvent, ou selon la rive sur laquelle se trouve le narrateur. Ainsi, dans *Purgatorio*, un passage extrêmement chargé symboliquement et sur lequel nous aurons l'occasion de revenir nous montre un Simón dont le comportement change radicalement après avoir franchi un fleuve :

Ils parviennent au pont sur le Delaware presque à midi. Sur la rive ouest, à Lambertville, une rue courte est occupée par plusieurs boutiques d'antiquaires. [...] Ils traversent le pont à pied. Sur la berge orientale du fleuve, New Hope, le village jumeau, partage les fantômes de Lambertville.⁵⁸⁶

Simón n'écarte pas son regard du cours d'eau. En l'éclairant de plein fouet, le soleil l'estompe ; il passe sur son corps comme une grande gomme à effacer.⁵⁸⁷

Elle souhaiterait seulement que Simón lui parle davantage. Mais Simón garde les yeux fixés sur le cours d'eau immobile et se tait. Il paraissait plein d'entrain ce matin, quand il a raconté l'histoire de l'écrivain avec la petite ardoise, mais il a repris aussitôt cette expression indifférente qui lui rappelle tant sa mère malade.⁵⁸⁸

Il est frappant de constater l'organisation des lieux de façon symétrique par rapport au fleuve : sur une rive, Lambertville, de l'autre, New Hope, le « village jumeau ». D'un côté, un village au nom français, de l'autre un village au nom anglais (remarquons que Simón fait état dans le présent de narration d'une étrange maîtrise de l'anglais, puisqu'il ne le parlait pas trente ans auparavant), qui partagent les mêmes « fantômes » (un mot chargé de sens, étant donné la condition de disparu de Simón, que glisse l'auteur au moment où Simón traverse précisément le pont entre les deux villages) ; dans les rues de ces villages, les commerces sont dédiés à une activité qui ne peut être anodine : la vente de miroirs — dans deux villages précisément construits en miroir par rapport au fleuve.

Nous reviendrons bientôt sur la thématique des miroirs, mais arrêtons-nous auparavant sur ce fleuve Delaware en tant que limite : la réalité de Simón semble s'estomper sur une de ses rives, alors qu'il s'anime sur l'autre. Il « n'écarte pas son regard du cours d'eau », « garde les yeux fixés sur le cours d'eau immobile et se tait ». Cette frontière qu'est le fleuve semble avoir un effet hypnotique sur Simón, immobile et silencieux, à l'image du Delaware. Il est évident que le franchissement de cette limite n'a pas été sans conséquence, et ce n'est que lorsqu'ils repartiront chez Emilia, sur l'autre rive, que Simón s'animera à nouveau. C'est

⁵⁸⁶ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.145 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.141-142 : « Llegan al puente del río Delaware casi a mediodía. Sobre la ribera Oeste, en Lambertville, una calle breve exhibe varios comercios de antigüedades. [...] Cruzan el puente a pie. En la orilla oriental del río, New Hope, el pueblo mellizo, comparte los fantasmas de Lambertville. »

⁵⁸⁷ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.146 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.142 : « Simón no aparta la mirada del río. El sol, al iluminarlo de lleno, lo desdibuja. Pasa sobre su cuerpo como una gran goma de borrar. »

⁵⁸⁸ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.168 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.163 : « Sólo quisiera que Simón le hable más. Pero Simón mantiene la vista fija en la corriente inmóvil y no habla. Parecía animado por la mañana, cuando contó la historia del escritor con la pizarrita, pero enseguida ha vuelto a la expresión indiferente que tanto le recuerda a la madre enferma. »

Emilia qui choisit de transgresser ces limites — et qui décide de la rive sur laquelle elle restera : celle sur laquelle revit Simón. Elle délaisse ainsi la réalité dans laquelle Simón est effacé, disparu, pour rejoindre celle où elle le rejoint ; il est également important de souligner que le roman s'achève sur le départ de Simón et Emilia sur un voilier, sur lequel « [Ils] remonteron[t] ensemble le courant. »⁵⁸⁹ Le narrateur faisant remarquer à Emilia l'impossibilité de naviguer sur un fleuve si étroit, elle lui répond :

Ça n'a pas d'importance [...]. Il va s'élargir pour nous.⁵⁹⁰

Ce mot final est également capital dans la mesure où jusqu'à ce point de la diégèse, l'histoire même d'Emilia est semblable à un fleuve sur lequel se laissent glisser le narrateur et le lecteur :

Parfois, si je fermais les yeux et suivais les péripéties à la façon d'un voilier voguant au vent, j'avais l'impression d'être seul avec un bon roman [...].⁵⁹¹

Or à la fin du roman, Emilia ne se laisse plus aller au gré du vent, le voilier va remonter le courant et elle et Simón accosteront où bon leur semble ; Emilia a donc trouvé le courage de décider de la rive de la réalité sur laquelle elle souhaite vivre, transgressant ainsi une frontière — elle vivra là où Simón est toujours présent — :

Elle aussi contemple le courant se déplaçant lentement vers cet espace inconnu qui l'attend — vers la lumière ou vers l'obscurité ? Elle l'ignore. En tout cas vers la rive où se déroulent les histoires.⁵⁹²

Ce voyage en voilier constitue également une inversion, puisqu'il rappelle un autre type de départ :

Au sujet des disparitions de ces années-là, on continue à entendre des histoires qui accélèrent même les battements de cœur. Certaines revues [...] racontent [...] l'égarement de personnes à bord de leurs voiliers, dans le Río de la Plata, qui s'en allaient en abandonnant leur embarcation à la dérive. [...] Avant d'entreprendre l'ultime excursion de leur vie, ils cédaient les terrains et les industries de la famille à des chefs militaires qui avaient été leurs amis et leurs protecteurs.⁵⁹³

Ces dernières excursions en voilier signaient la disparition de leur propriétaire, comme l'ultime voyage vers la mort organisé par la dictature ; mais le final de *Purgatorio* inverse

⁵⁸⁹ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.301 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.291 : « [Van] a remontar juntos la corriente. »

⁵⁹⁰ *Idem* : « No importa [...]. Se va a volver ancho para nosotros. »

⁵⁹¹ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.91 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.90 : « A veces, si yo cerraba los ojos y seguía el relato como un velero sigue al viento, tenía la sensación de estar a solas con una buena novela [...]. »

⁵⁹² *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.146 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.142 : « Ella también contempla la corriente que se mueve sin apuro hacia el mismo espacio ciego que la espera delante, plegándose en algo que no sabe si es luz u oscuridad, yéndose a la orilla donde suceden las historias. »

⁵⁹³ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.125 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.121 : « Sobre las desapariciones de esos años siguen oyéndose historias que erizan hasta los latidos del corazón. Algunas revistas [...] cuentan [...] el extravío de personas que viajaban en sus veleros por el Río de la Plata y se marchaban dejando la embarcación al garete. [...] Antes de emprender la última excursión de sus vidas cedían los campos y las industrias de la familia a jefes militares que habían sido sus amigos y protectores. »

cette pratique odieuse de disparition, puisque le voilier de Simón et Emilia les mène vers la *réapparition* de Simón dans la vie d'Emilia.

L'eau, sous la forme des fleuves et de leurs rives, constitue donc une limite que les personnages sont amenés à transgresser pour accéder à une autre réalité. La scène de *Purgatorio* située sur le fleuve Delaware est fondée sur ce symbolisme, mais seulement en partie, puisqu'elle met en lumière la présence d'une autre limite, non géographique cette fois-ci, mais néanmoins « lieu de passage » et souvent liée à l'eau par analogie : les miroirs.

2.2.2. Les miroirs

Le miroir est un signe largement exploité dans *Purgatorio* ; nous avons déjà évoqué les miroirs présents dans les boutiques des villages de Lambertville et New Hope :

A l'entrée d'une boutique de miroirs, Emilia contemple son image sur la porte en verre biseauté.

La glace la rend à nouveau consciente de son âge ; elle observe le poids des épaules qui commencent à se courber, la lourdeur de ses hanches de matrone refusant d'être apprivoisées dans les gymnases. Elle voudrait rester debout à côté de Simón et fixer cet instant à jamais. Pourtant, elle n'a pas la force d'affronter son image de vieille ; c'est d'ailleurs pour cette raison qu'elle a renoncé, à la dernière minute, à emporter son appareil photo.⁵⁹⁴

Emilia contemple ici l'image de son corps vieillissant que lui renvoient les miroirs, un reflet qui lui déplaît. Ce personnage a toujours eu un rapport violent aux miroirs ; figurant une porte, une limite vers un autre monde, le miroir est un symbole particulièrement mis en valeur dans *Alice au pays des merveilles*, une œuvre qui avait précisément vivement impressionné la jeune Emilia :

A l'école primaire, on lui avait fait lire l'histoire d'Alice s'aventurant de l'autre côté du miroir, où la réalité était à l'envers. Alice n'était pas cachée mais elle était impossible à atteindre. Personne ne pouvait l'attraper. Depuis lors, elle rêvait sans cesse à ce monde étranger. A la dernière page du livre, on disait que les personnages de nos rêves rêvent peut-être de nous, à leur tour, et que nous, les êtres rêvés, nous risquons de nous éteindre comme une bougie s'ils ont un moment d'inattention.⁵⁹⁵

Enfant, elle avait donc déjà conscience de cet autre monde, au-delà des miroirs, qu'elle trouvait aussi inquiétants qu'attirants. Ainsi le cabinet de sa mère, recouvert de miroirs, la terrifiait — et la fascinait — :

⁵⁹⁴ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.145 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.142 : « A la entrada de un comercio de espejos, Emilia contempla su imagen en la puerta de vidrios biselados.

El cristal le devuelve la conciencia de su edad, el peso de unos hombros que empiezan a encorvarse, la torpeza de las caderas de matrona que se niegan a ser domesticadas en los gimnasios. Querría seguir de pie junto a Simón e inmovilizar ese instante para siempre. No tiene fuerzas sin embargo para hacer frente a su imagen de vieja, y por eso mismo ha desistido a última hora de llevar la cámara. »

⁵⁹⁵ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.292 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.282-283 : « En la escuela primaria le habían dado a leer la historia de Alicia aventurándose al otro lado de los espejos, donde la realidad estaba al revés. Alicia no estaba oculta pero era inalcanzable. Nadie podía atraparla. Desde entonces tenía sueños constantes con aquel mundo ajeno. En la última página del libro del espejo se decía que las figuras soñadas pueden estar soñándonos a su vez y que si se distrajeran, nosotros, los soñados, nos apagaríamos como una vela. »

Un après-midi, la porte du dressing-room était restée ouverte et elle avait osé y jeter un regard furtif. Rien de ce qu'elle y avait vu n'était effrayant [...]. En s'échappant de là sur la pointe des pieds, elle avait vu s'allumer, épouvantée, une puissante veilleuse, comme si les miroirs la rappelaient tel le chant des sirènes.⁵⁹⁶

Emilia craint depuis toujours cette pièce tapissée de miroirs, qui lui fait redouter de ne plus distinguer le reflet du modèle :

Les miroirs provoquaient des cauchemars chez Emilia. Le dressing-room de sa mère possédait des miroirs de haut en bas, aux murs et aux plafonds. Quand elle était petite, on la menaçait de l'y enfermer et depuis lors elle n'avait pas réussi à s'enlever de la tête l'horreur d'être une Emilia se répétant dans des centaines de personnes faussement identiques, puisque les reflets étaient toujours différents.⁵⁹⁷

Dans son enfance, Emilia redoutait que les miroirs s'emparent de sa mère et que ressorte de cette pièce non pas la même personne, mais une femme qui lui ressemblait.⁵⁹⁸

Emilia conçoit donc une peur panique des miroirs, précisément car elle ressent ce que Gilles Deleuze a nommé une image-cristal :

[...] une image mutuelle, c'est la « coalescence » d'une image actuelle et de « son » image virtuelle. [...]

Pour qu'il y ait image-cristal, [...] il ne suffit pas cette coalescence. Il faut que cette coalescence détermine un échange : à savoir que l'image virtuelle devienne actuelle et que l'image actuelle devienne virtuelle. En d'autres termes, le cristal est un circuit [...].

On parle de la coalescence d'une image actuelle et de son image virtuelle, c'est-à-dire son image en miroir, et le circuit s'établit comme de lui-même. L'image virtuelle devient actuelle et l'image actuelle devient virtuelle. Dans quelle mesure l'image virtuelle - c'est-à-dire, l'image en miroir - va devenir actuelle ; et va devenir d'autant plus actuelle, que le miroir va multiplier ses facettes ? Soit deux miroirs face à face, soit des miroirs vénitiens, soit multiplicité de miroirs. [...] Plus le miroir multiplie ses facettes, plus l'image virtuelle devient actuelle : c'est-à-dire, capture l'image actuelle. Au point que l'image actuelle devient virtuelle. Sous quelle forme ? Le personnage réel n'est plus distinct de ses images en miroir. Non seulement il n'est plus distinct de ces images en miroir, il est passé dans les images en miroir, mais il est repoussé par les images en miroir et le personnage actuel passe hors champ et il devient virtuel.⁵⁹⁹

Ce passage de l'enfermement d'Emilia dans le cabinet tapissé de miroirs, au-delà du symbolisme du miroir, mis à contribution dans l'économie du roman pour amener Emilia à « traverser le miroir », est aussi l'occasion d'un hommage évident à Orson Welles, et plus particulièrement à *The lady from Shanghai*⁶⁰⁰ :

⁵⁹⁶ *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.290 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.281 : « Una tarde la puerta del vestuario quedó abierta y ella se atrevió a echar una mirada furtiva. Nada de lo que vio era temible [...]. Al escapar de allí en puntas de pie vio, con espanto, que se encendía una poderosa luz de noche, como si los espejos fueran un canto de sirenas que la llamaba. »

⁵⁹⁷ *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.279-280 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.271 : « Emilia tenía pesadillas con espejos. El cuarto de vestir de la madre tenía espejos de arriba abajo y en el techo. Cuando era niña la amenazaban con encerrarla ahí y desde entonces no había podido quitarse de la cabeza el horror de ser una Emilia que se repetía en cientos de personas falsamente iguales, porque el reflejo de una nunca era igual al de otra. »

⁵⁹⁸ La traduction commerciale ajoutant un fragment de texte absent du texte original, nous traduisons ce passage : MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatorio, op.cit.*, p.280-281 : « En la infancia, Emilia temía que los espejos se apoderaran de la madre y que del cuarto saliera no la misma persona sino otra que se le parecía. »

⁵⁹⁹ DELEUZE, Gilles, « Vérité et temps » [en ligne], cours 64 du 29.05.1984, transcrit par Guadalupe Deza, « La voix de Gilles Deleuze en ligne », Université de Paris 8, disponible sur http://www.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=355.

⁶⁰⁰ WELLES, Orson, *The lady from Shanghai*, Etats-Unis, 1947, 87 minutes.

Elle se rappela un film qui se déroulait dans le labyrinthe de miroirs d'un parc d'attractions. Un homme essayait d'en tuer un autre, une femme voulait tuer l'un deux ou les deux, elle ne savait plus exactement, mais, dans les miroirs, la femme et les deux hommes étaient innombrables, des foules d'êtres, des lumières qui se multipliaient et se brisaient l'une l'autre.⁶⁰¹

Il s'agit bien là de la scène finale de *The lady from Shanghai*, dans un palais de glaces où s'affrontent les personnages d'Arthur Bannister (joué par Everett Sloane), son épouse Elsa Bannister (jouée par Rita Hayworth) et un troisième protagoniste, Michael O'Hara, joué par Orson Welles lui-même. Arthur Bannister y prononce cette célèbre réplique :

Avec tous ces miroirs, c'est difficile de savoir. Tu es bien en train de *braquer* ton revolver sur moi, n'est-ce pas ? Moi, je te braque, mon amour. Bien sûr, te tuer, c'est me tuer moi-même. C'est la même chose.⁶⁰²

Cette célèbre scène⁶⁰³ illustre également l'image-cristal :

[...] il me semble que Orson Welles est un des plus grands créateurs au niveau cinématographique d'images-cristal, vous reprenez la fin célèbre de la « Dame de Shanghai », la multiplication des miroirs a fait que les deux personnages, l'homme et la femme, ne se distinguent plus de leurs images multipliées, chacun tire dans les miroirs jusqu'à ce que les miroirs s'étant brisés, les personnages retrouvent leur actualité, s'aperçoivent qu'ils étaient de tout temps côte à côte, et peuvent enfin se tirer l'un dans l'autre. Donc ils ne récupèrent l'actualité qu'en se tuant. Il y a donc un circuit là : image actuelle/ image virtuelle. [...] L'image virtuelle devient d'autant plus actuelle, qu'elle absorbe et capture le personnage, l'image actuelle devient d'autant plus virtuelle, que le personnage est repoussé hors champ (pour moi, momentanément). Il ne reconquerra son actualité qu'en brisant le miroir.

Je vois bien le circuit. C'est ce circuit que j'appelle « image-cristal », avec exemple privilégié, là, la fin célèbre de « La dame de Shanghai ».⁶⁰⁴

L'allusion à cette scène de cinéma traduit l'angoisse éprouvée par Emilia alors qu'elle est prisonnière dans cette chambre aux supplices :

Son image, qui se répétait à l'infini dans les miroirs, produisait sur elle un effet hypnotique. Elle approcha son visage de la surface lisse, indifférente. Je vois mon corps tout entier, debout, se dit-elle. Mon visage voit tout mon corps, il s'enfonce dans le miroir, il y découvre des chemins, mais qu'en est-il du reste de mon corps ? Pourquoi le front qui pense, le nez qui flaire, le vagin qui palpète ne possèdent-ils pas le sens de la vue ? Était-elle un seul être ? En était-elle beaucoup ? Et si ses corps étaient nombreux, comment Simón se débrouillerait-il pour la retrouver ? Peut-être la voyait-il du côté où la réalité s'inversait, peut-être s'efforçait-il de la rejoindre sans la reconnaître parmi tant d'Emilia.⁶⁰⁵

⁶⁰¹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.293 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.284 : « Recordó una película que sucedía en un laberinto de espejos de un parque de diversiones. Un hombre trataba de matar a otro, una mujer quería matar a uno de ellos o a los dos, ya no estaba segura, pero en los espejos, la mujer y los dos hombres eran muchos, ciudades de seres, luces que se multiplicaban y se rompían entre sí. »

⁶⁰² WELLES, Orson, *The lady from Shanghai*, *op.cit.* : « With these mirrors, it's difficult to tell. You are aiming at me, aren't you? I'm aiming at you, lover. Of course, killing you is killing myself. It's the same thing. » Nous traduisons.

⁶⁰³ Notons également que ce passage montre encore un point de divergence entre Orson Welles et le docteur Dupuy : s'ils ont tous deux saisi le pouvoir que renferment les miroirs, l'usage qu'ils décident d'en faire est parfaitement distinct. Ainsi, le premier utilise son symbolisme à des fins de création artistiques, le second s'en sert comme instrument de torture, deux attitudes irréconciliables.

⁶⁰⁴ DELEUZE, Gilles, « Vérité et temps », cours 64 du 29.05.1984, *op.cit.*

⁶⁰⁵ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.293 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.283-284 : « Su imagen repetida incontables veces en los espejos ejercía un efecto hipnótico. Acercó la cara a la superficie plana, indiferente. Veo mi cuerpo entero, de pie, se dijo. Mi cara ve todo el cuerpo, se hunde en el espejo, encuentra caminos allí, pero ¿y el resto del cuerpo? ¿Por qué no hay un sentido de la vista en la frente que piensa, en la nariz que huele, en la vagina que palpita? ¿Era un solo ser, era muchos? Y si sus cuerpos eran muchos, ¿cómo se las arreglaría Simón

L'idée commence à s'insinuer en Emilia que Simón pourrait se trouver dans un autre monde, le monde inversé derrière la surface du miroir, celui où tombe la jeune Alice. Elle cherche inconsciemment l'entrée de ce monde, observant les éventuelles lignes de jointures :

Les miroirs offraient une surface lisse, sans jointures, et on ne distinguait pas non plus les lignes de la porte.⁶⁰⁶

Elle se dit qu'avec de la patience elle pourrait arracher l'une des lames du parquet et s'en servir pour casser les miroirs. Elle tâta le sol, chercha une rainure. Les lames paraissaient soudées. Dans l'un des sillons, elle eut la surprise de sentir un objet. En le mettant sur la paume de sa main, elle vit que c'était une épingle à cheveux de sa mère, sauvée des balais-brosses et des assauts de l'aspirateur. Sa mère était la seule de la maison à utiliser des épingles à cheveux, mais cela faisait de nombreux mois qu'elle n'était pas entrée dans cette pièce. Que quelque chose d'elle se refuse à partir représentait une espèce de message secret, une indication prouvant que si quelque chose persiste et dure, c'est parce qu'il a été créé pour rester là.⁶⁰⁷

Ayant d'abord l'idée de briser les miroirs (par analogie avec *The lady from Shanghai*), Emilia ressent soudain la permanence de certaines choses et de certains êtres, malgré le travail de destruction et de nettoyage mené par la junte (représenté ici par l'action des balais et de l'aspirateur). C'est alors qu'Emilia voit que ce n'est pas Simón qui est enfermé dans cet autre monde, mais elle-même, et cherche désespérément à sortir de sa propre réalité pour le rejoindre :

Emilia s'approcha du miroir et aperçut sa mère qui prenait Simón par la main. Elle la vit s'avancer avec lui vers le vide béant, elle les vit se répéter au plafond, et l'appeler. Elle voulait les suivre mais ignorait comment passer de l'autre côté, par où entrer. Elle tapa sur les miroirs, désespérée, les supplia de ne pas s'en aller. J'arrive ! cria-t-elle, dites-moi comment je fais pour vous rejoindre. Ils continuèrent à s'approcher du néant sans l'entendre, jusqu'à ce que le vide, de l'autre côté, ouvre ses lèvres voraces et les absorbe. Emilia fut soudain transformée en des milliers d'individus haïssables, son être bataillait contre son être, l'être quelle n'avait jamais été luttait pour entrer dans la réalité. Attendez-moi, j'arrive, j'arrive.⁶⁰⁸

Le miroir constituerait donc une frontière vers un autre monde ; il n'est par ailleurs pas anodin qu'avant de réapparaître dans la vie d'Emilia — où que celle-ci ne le rejoigne dans sa

para encontrarla? Quizá la podía ver desde el lado donde la realidad se invertía y buscaba cómo acercarse a ella sin reconocerla entre tantas Emilias reflejadas. »

⁶⁰⁶ *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.292-293 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.283 : « Los espejos se continuaban lisos, sin juntas, y ocultaban las líneas de la puerta. »

⁶⁰⁷ *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.293-294 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.284 : « Se dijo que con paciencia podría soltar una de las maderas del parquet y alzarla para golpear los espejos. Tanteó en el piso, buscó una ranura, las maderas parecían soldadas. En uno de los bordes, un objeto libre le sobresaltó el tacto. Al ponerlo sobre la palma de la mano, vio que era una horquilla de la madre, salvado de los cepillos y las embestidas de la aspiradora. La madre era la única que había usado horquillas en la casa pero hacía muchos meses que no entraba en ese cuarto. Que algo de ella se negara a partir era una especie de mensaje secreto, una indicación de que si algo persiste y perdura es porque ha sido creado para quedarse. »

⁶⁰⁸ *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.294 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.284-285 : « Se acercó al espejo y vio que la madre tomaba a Simón de la mano. La vio caminar con él hacia el blanco de la nada, vio que los dos se repetían en el techo y la llamaban. Quería seguirlos y no sabía cómo pasar al otro lado, por dónde entrar. Golpeó los espejos desesperada, les rogó que no se fueran. Ya voy, gritó. Ya voy, díganme cómo puedo alcanzarlos. Ellos siguieron avanzando hacia la nada sin oírlo, hasta que el blanco del otro lado abrió sus labios voraces y se los llevó. Emilia se vio de pronto convertida en miles de personas odiosas, su ser batallaba contra su ser, el ser que nunca había sido se esforzaba por entrar en la realidad. Espérenme, ya voy, ya voy. »

réalité à lui —, Simón lui apparaisse dans un miroir, dans une sorte de confusion toi-moi, une prolongation de l'image-cristal :

Je me regarde dans la glace, et ce n'est pas moi que je vois mais lui, debout là où se tient mon corps.⁶⁰⁹

Ce monde, « de l'autre côté », pourrait de plus être celui de la mort, puisque la mère d'Emilia apparaît aussi dans le miroir, aux côtés de Simón. Le miroir serait donc également l'une des illustrations de la frontière entre la vie et la mort, très présente dans l'œuvre de Martínez, comme nous allons le constater.

2.2.3. Des frontières entre la vie et la mort

On franchit la limite séparant la vie de la mort notamment dans *Santa Evita* et *Purgatorio*, deux romans traitant chacun à leur manière de deux disparus — le corps d'Evita ayant été le premier disparu de l'Histoire argentine⁶¹⁰, puisque pendant quinze ans personne ne sut où il se trouvait.

Dans *Santa Evita*, la mort d'Evita est aussi évoquée que sa vie, car « [...] la vie et la mort d'Evita sont inséparables. »⁶¹¹

La narration passe ainsi de la vie d'Evita, retracée dans un mouvement rétrospectif, au récit des péripéties de son cadavre, rapportées dans un mouvement prospectif. La mort d'Evita constitue une autre rive de son histoire, une rive sur laquelle toute autre réalité est possible. En effet, le roman met en avant l'idée selon laquelle la mort prématurée d'Evita ouvre le champ des possibles dans ce qu'aurait pu être sa vie :

Ainsi qu'il est de mise avec tous ceux qui meurent jeunes, la mythologie d'Evita s'est nourrie autant de ses actes de ce qu'elle aurait pu faire. « Si Evita vivait, elle serait guérillera », chantait l'extrême gauche péroniste des années soixante-dix. Qui sait ?⁶¹²

De plus, le corps d'Evita se charge de mysticisme, et semble conserver un pouvoir considérable sur les vivants. Le roman transmet une atmosphère empreinte de malédiction ; le cadavre paraissant agir sur son entourage, la frontière entre vie et mort devient floue :

[Galarza] [p]ensa [...] qu'Evita avait connu plusieurs morts dans les seize derniers mois, et qu'elle avait survécu à toutes : à l'embaumement, aux enlèvements, au cinéma où elle avait été une poupée, à

⁶⁰⁹ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.242 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.233-234 : « Me miro al espejo y no me veo a mí sino a él, de pie donde está mi cuerpo. »

⁶¹⁰ Le choix du terme « Desaparézcala » (*Santa Evita*, *op.cit.*, p.28) est à cet égard assez significatif.

⁶¹¹ Pour les besoins de notre étude, la traduction commerciale s'éloignant du texte original, nous traduisons ce passage. MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita*, *op.cit.*, p.275 : « [...] la vida y la muerte de Evita son inseparables. »

⁶¹² MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita*, *op.cit.*, p.162 ; *Santa Evita*, *op.cit.*, p.207 : « Como sucede con todos los que mueren jóvenes, la mitología de Evita se alimenta tanto de lo que hizo como de lo que pudo hacer: "Si Evita viviera sería montonera", cantaban los guerrilleros de los años setenta. Quién sabe. »

l'amour et aux insultes du Colonel, aux délires insensés d'Arancibia dans le grenier de Saavedra. Il pensa qu'Elle mourait presque tous les jours, comme le Christ lors du sacrifice de la messe.⁶¹³

Le choix de l'expression « elle avait survécu » est éloquent : le corps d'Evita est d'une certaine façon toujours vivant. Le Colonel Moori Koenig lui prête ainsi des intentions malveillantes : « C'est cette femme qui veut ma mort. »⁶¹⁴ Ce corps est donc encore doté de volonté, il est actif, et comme la momie de Toutankhamon, elle revient depuis l'au-delà se venger de celui qui trouble son sommeil, Moori Koenig, qui signe par ailleurs quelques-uns de ses articles « lord Carnavon »⁶¹⁵.

La mort d'Evita est ainsi imprégnée de mystère, et il semble qu'elle puisse encore influencer sur la vie de ceux qui l'approchent ; le narrateur évoque ainsi la célèbre phrase qu'Evita aurait prononcée, et qui donne son nom au chapitre 2 de *Santa Evita* :

« Je reviendrai et je serai des millions », promet la phrase la plus citée d'Evita. Mais Elle ne l'avait jamais prononcée, cette phrase, comme le remarque quiconque s'arrête un instant à son parfum posthume : « Je reviendrai » — d'où ? — « et je serai des millions » — de quoi ?⁶¹⁶

Cette idée de « retour » induit une transgression supposée de la frontière entre la mort et la vie, un retour d'une Eva démultipliée — une démultiplication représentée dans le roman par les copies du corps d'Evita, dont parle ainsi le docteur Ara : « Vivante, votre fille n'avait pas d'égale, mais morte, quelle importance ? Morte, elle peut se répéter à l'infini. »⁶¹⁷

Le corps d'Evita constitue un enjeu, et aussi paradoxale que puisse être cette déclaration, son corps mort a une « vie » qui s'offre à lui, il reste un sujet — et non un objet — actif de son futur, avec un destin à accomplir : « Les corps, en mourant, laissaient leur destin loin derrière eux, mais celui de cette femme restait inachevé. »⁶¹⁸

De tous ces éléments, le gouvernement provisoire qui vient de renverser le Général Perón retient ceci : « Morte, cette femme est encore plus dangereuse que vivante. »⁶¹⁹

⁶¹³ Pour les besoins de notre étude, la traduction commerciale s'éloignant du texte original, nous traduisons ce passage. MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita, op.cit.*, p.375 : « [Galarza] Pensó [...] que Evita había pasado por varias muertas en los últimos dieciséis meses, y a todas esas muertas había sobrevivido: al embalsamamiento, a los secuestros, al cine donde había sido una muñeca, al amor y a las injurias del Coronel, a los insensatos delirios de Arancibia en el altílo de Saavedra. Pensó que Ella moría casi a diario, como Cristo en el sacrificio de las misas. »

⁶¹⁴ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita, op.cit.*, p.238 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.305 : « Esa mujer es la que me quiere ver muerto. »

⁶¹⁵ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.65 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.86 : « lord Carnavon ».

⁶¹⁶ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.54 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.72 : « “Volveré y seré millones”, promete la frase más celebrada de Evita. Pero Ella nunca dijo esa frase, como lo advierte cualquiera que repare por un instante en su perfume póstumo: “Volveré” ¿desde dónde?, “y seré millones” ¿de qué? »

⁶¹⁷ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.45 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.61 : « “Viva, su hija no tenía par, pero muerta ¿qué importa? Muerta, puede ser infinita.” »

⁶¹⁸ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.19 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.21 : « Aunque los cuerpos que mueren dejan su destino muy atrás, el de la mujer aún estaba incompleto. »

⁶¹⁹ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.19 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.20 : « Muerta [...], esa mujer es todavía más peligrosa que cuando estaba viva. »

Le corps d'Evita semble donc faire fi de la limite entre la vie et la mort, transgressant ainsi une frontière pourtant a priori sans retour possible. Un autre personnage de l'œuvre de Martínez paraît franchir cette limite : il s'agit bien entendu de Simón, dans *Purgatorio*, un disparu qui reparait trente ans plus tard — à moins que l'on considère que c'est Emilia qui franchit une frontière et rejoint Simón. En effet, lorsqu'elle le retrouve, Emilia a la sensation d'avoir franchi le seuil d'une autre réalité :

Emilia crut qu'elle s'était trompée d'endroit et elle fut d'abord tentée de rebrousser chemin, de s'éloigner, de retourner dans la réalité d'où elle venait.⁶²⁰

Tout comme Evita, dont le corps embaumé a conservé sa beauté et sa jeunesse, Simón est d'une « jeunesse provocatrice »⁶²¹. La condition de disparu confère à Simón un statut particulier, à la fois mort et vivant pour Emilia :

Un tribunal l'a déclaré mort et je me suis efforcée de le tuer en moi. Puisqu'il n'a pas de tombe, j'ai été sa tombe. Maintenant, il veut sortir de moi. [...] Le moment est peut-être venu de le laisser partir. Cela fait des années que je fais tout mon possible pour qu'il s'en aille.⁶²²

Mort et vie coexistent à l'intérieur même d'Emilia, qui souhaite à la fois que Simón s'en aille, et à la fois qu'il revienne ; cette position ambiguë met Emilia et Simón dans une sorte d'entre-deux, dans un va-et-vient constant entre la vie et la mort, sans même savoir dans lequel de ces deux états ils se trouvent :

Je suis peut-être déjà morte, se dit Emilia, je suis en train de vivre mon enfer ou mon purgatoire. Chaque être humain, pense-t-elle, est condamné à s'arrêter à jamais dans un éclair de temps dont il ne s'échappera pas.⁶²³

Emilia tente également d'expliquer au narrateur la situation de Simón, dans cet entre-deux :

Il est, comment te l'expliquer?, à la lisière de la vie, il voit les choses bouger, se flétrir, renaître.⁶²⁴

La frontière entre la vie et la mort est donc poreuse, laissant aller et venir certains êtres, dans un sens comme dans l'autre. D'autres personnages, comme Evita dans *Santa Evita* ou

⁶²⁰ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatoire, op.cit.*, p.13 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.13 : « Emilia creyó que había entrado a un lugar equivocado y su primer impulso fue retroceder, alejarse, volver a la realidad de la que venía. »

⁶²¹ *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.15 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.15 : « juventud desafiante ».

⁶²² *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.97-98 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.96 : « Un tribunal lo declaró muerto y me esforcé por matarlo dentro de mí. Como no tiene tumba, yo fui su tumba. Ahora quiere salir de ahí. [...] Quizá haya llegado el momento de que lo dejés ir.

Llevo años haciendo todo lo posible para que se vaya. »

⁶²³ *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.136 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.132 : « Quizás he muerto ya, se dice Emilia, y lo que estoy viendo es mi infierno o mi purgatorio. Cada ser humano, piensa, está condenado a detenerse para siempre en un relámpago de tiempo del que jamás podrá salir. »

⁶²⁴ *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.300 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.290 : « Está, ¿cómo explicártelo?, en las orillas de la vida, viendo cómo las cosas se mueven, se marchitan, renacen. »

Bonorino dans *El cantor de tango*, s'efforcent également de transgresser cette frontière par l'intermédiaire des mots, des œuvres qu'ils s'efforcent de laisser à la postérité :

[...] les êtres humains, si insignifiants soient-ils, s'efforcent toujours de durer. D'une façon ou d'une autre, nous voulons vaincre la mort, trouver une forme d'éternité. Bonorino n'avait pas d'ami. Il ne lui restait que toi. Il savait que, tôt ou tard, tu mettrais son nom dans un livre.⁶²⁵

L'écrit est en effet transgression — à plus d'un titre, comme nous le verrons —, et permet à l'être de franchir cette terrible limite entre la vie et la mort. On peut donc accéder à cette autre réalité à travers les mots, mots que l'on trouve également inscrits dans *Purgatorio* sur un support particulier qui défiera la réalité : les cartes.

2.2.4. Les cartes

Simón et Emilia sont tous deux cartographes, une profession à laquelle se raccrochera désespérément Emilia après la disparition de Simón. Les cartes occupent donc un espace conséquent dans le roman, qui va les présenter comme des portes d'entrée vers d'autres mondes.

D'emblée, les cartes sont tout d'abord synonymes de liberté :

Sur les cartes, on peut être ce que l'on souhaite : plaine, forêt amazonienne, ville rasée, île imaginaire.⁶²⁶

Remarquons que cette énumération se clôt sur deux éléments par définition absents, le premier n'étant plus, le deuxième n'ayant jamais été. Cette pensée du narrateur nous prépare à l'exposition de l'idée d'Emilia, convaincue que c'est dans une carte qu'elle retrouvera Simón :

Les cartes, me suis-je dit. Si j'entre dans la carte où il se trouve, nous nous croiserons à un moment où à un autre. Exprimée en ces termes, l'idée semble extravagante, mais elle me paraissait, à moi, infaillible. Si le temps est la quatrième dimension de l'espace, qui sait combien de choses invisibles renferme l'espace du temps, combien de réalités cachées ? Les cartes sont presque infinies mais également incomplètes. [...] Pour voir Simón, il fallait que je descende — ou que je monte — dans une carte, si possible dans toutes les cartes.⁶²⁷

Les cartes sont donc tout indiquées pour retrouver les « choses invisibles », comme un disparu. Emilia se convainc que c'est là que se cache son mari :

⁶²⁵ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le chanteur de tango*, *op.cit.*, p.239 ; *El cantor de tango*, *op.cit.*, p.250 : « [...] los seres humanos, por insignificantes que seamos, siempre tratamos de perdurar. De un modo u otro, queremos vencer a la muerte, encontrar alguna forma de eternidad. Bonorino no tenía amigos. Sólo le quedabas vos. Sabía que, tarde o temprano, ibas a poner su nombre en un libro. »

⁶²⁶ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.101 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.99 : « En los mapas se puede ser lo que se quiera: llanura, selva amazónica, ciudad arrasada, isla imaginaria. »

⁶²⁷ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.113 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.110 : « Los mapas, me dije. Si entro en el mapa donde está él, en algún momento nos vamos a encontrar. Dicha así parece una idea desatinada, pero a mí me parecía infalible. Si el tiempo es la cuarta dimensión del espacio, quién sabe cuántas cosas que no vemos caben en el espacio del tiempo, cuántas realidades invisibles. Los mapas son casi infinitos pero a la vez son incompletos. [...] Para ver a Simón era preciso que yo bajara (o que subiera) a un mapa, si era posible a todos los mapas. »

Elle élaborait déjà des plans pour courir le monde à la recherche de Simón. Elle fermait les yeux et posait son index sur un point quelconque d'une carte, se disant que son mari se cachait là et qu'il en reviendrait.⁶²⁸

Lorsqu'elle retrouve Simón, celui-ci lui affirme qu'il avait eu la même idée :

Lorsque j'étais loin de toi, j'ai pensé que je te croiserais à l'intérieur d'une carte. Emilia l'interrompt : Si bizarre que cela te paraisse, j'ai pensé de même. Simón : je te voyais debout sur la carte [...].⁶²⁹

Emilia se propose donc d'entrer *dans* une carte pour y retrouver Simón ; la fonction des cartes va alors au-delà de leur vocation première, à savoir ne pas se perdre, puisqu'elles vont permettre aux gens de se retrouver, qui plus est dans un contexte de disparitions systématiques :

Pendant mon premier cours de géographie, le professeur nous avait affirmé que la principale fonction des cartes est d'empêcher que les gens se perdent.

Le contraire de ce que souhaitait ton père, dit Simón. Que les cartes servent à se perdre, à ignorer le jour et l'heure, où se trouvent ceux qui sont encore là. Il aurait aimé que toi et moi nous fassions des cartes où les gens disparaîtraient et se transformeraient en poussière de nulle part.

C'est peut-être ce que nous avons fait, dit Emilia. Peut-être n'étions-nous que des personnages d'une carte dessinée par lui et par les commandants, et que nous nous y sommes tous perdus. Rien n'est plus troublant que tomber dans une carte sans savoir où on est.

L'écrivain [...] avec sa petite ardoise nous avait dit avoir lui-même disparu au moins deux fois dans une carte.⁶³⁰

En effet, les aventures de l'écrivain avec sa petite ardoise, que nous avons déjà évoqué, sont l'occasion de montrer que les cartes sont des passages vers d'autres réalités, qu'elles ouvrent de véritables portes, comme il en a eu l'expérience par deux fois :

La première fois [c'était] au Japon, peu après la guerre. [...] [Un passager] a déployé lentement une carte et a désigné une lettre énorme qui ne signifiait rien pour l'écrivain. Cette lettre était une espèce de boîte appuyée sur deux jambes écartées. Hákata, a répété le passager. Il a ouvert une porte cachée à l'intérieur de la lettre, lui a fait un clin d'œil complice et l'a invité à entrer. L'écrivain l'a remercié et il est passé. De l'autre côté, il faisait jour.⁶³¹

⁶²⁸ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.229 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.221 : « Ya estaba elaborando planes para salir al mundo en busca de Simón. Cerraba los ojos y ponía el dedo índice en un punto cualquiera de los mapas, diciéndose que en ese lugar se ocultaba el marido y que desde allí volvería. »

⁶²⁹ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.253 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.243 : « Cuando estaba lejos de vos pensé que iba a encontrarte dentro de un mapa. Emilia lo interrumpe: Por raro que te parezca yo pensé lo mismo. Simón: Te veía de pie en el mapa. »

⁶³⁰ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.192 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.185 : « En el primer curso de geografía que tomé, el profesor nos dijo que la función principal de los mapas es impedir que la gente se pierda.

Lo contrario de lo que tu padre quería, dice Simón. Que los mapas sirvieran para perderse, para no saber en qué día se vive, cuál es la hora, dónde están los que todavía están. Le habría gustado que vos y yo hiciéramos mapas en los que las personas desaparecieran y se volvieran polvo de ninguna parte.

Tal vez es lo que hicimos, dice Emilia. Tal vez fuimos sólo figuras de un mapa que él y los comandantes dibujaban, y en ese mapa todos nos perdimos. No hay nada tan desconcertante como caer dentro de un mapa y no saber dónde estás.

El escritor [...] con la pizarrita nos dijo que él había desaparecido dos veces dentro de un mapa. »

⁶³¹ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.192-194 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.185-187 : « La primera vez fue en Japón [...], poco después de la guerra. [...] [Un pasajero] [d]esplegó con parsimonia un mapa y le señaló una letra enorme que para el escritor nada significaba. La letra era una especie de caja que se apoyaba sobre dos patas abiertas. Hákata, repitió el pasajero. Abrió una puerta oculta dentro de la letra, le hizo un guiño de complicidad y lo invitó a entrar. El escritor le dio las gracias y pasó. Al otro lado era de día. »

A droite sur cette route sans personne, il a découvert, sur les ruines d'un mur, une grande carte représentant la ville de Jérusalem : la Jérusalem de Ptolémée, le centre du monde. En haut de la carte, il a aperçu l'idéogramme japonais dont il n'était jamais parvenu à saisir la signification. Il a été surpris et s'est écrié involontairement : Hákata ! Une porte s'est ouverte dans la carte ; sans pouvoir résister à sa curiosité, l'écrivain s'est penché pour voir si la nuit était revenue de l'autre côté. Il espérait regagner le train en franchissant la porte, arriver à Hákata et attraper le vol pour Buenos Aires. D'une certaine façon, j'ai eu raison, dit l'écrivain, car je me suis retrouvé dans cette maison de retraite, et désormais je ne peux plus bouger d'ici.⁶³²

Les cartes permettent donc de franchir des frontières, en offrant des points de passage cachés, que l'on invoque à l'aide de véritables mots-clés. Elles permettent ainsi d'accéder à d'autres réalités, et parfois même d'en créer. Les cartes sont en effet dotées d'un pouvoir particulier dans *Purgatorio*, celui d'induire des métamorphoses :

Nous avons passé notre vie à dresser des cartes, fait remarquer Simón, et je ne sais toujours pas à quoi elles servent. Je me demande parfois si elles se réduisent à des métaphores du monde. Qu'est-ce que tu en penses, toi ?

Ce ne sont pas des métaphores mais des métamorphoses, comme les mots et comme les ombres que nous projetons. Il suffit qu'une carte dessine la réalité pour que la réalité se modifie.⁶³³

J'ai demandé [à l'écrivain avec la petite ardoise] de me montrer ses dessins, dit Simón, et il m'a tendu l'ardoise vide. Je lui ai fait remarquer qu'on ne distinguait pas la moindre ligne et il m'a rétorqué que c'était son meilleur croquis : une île qui disparaissait dès qu'elle avait trouvé une place dans l'espace. Je m'efforce d'y parvenir moi aussi, poursuit Simón. Je recopie l'île, je reproduis soigneusement les mêmes contours et il ne se passe rien. Quelquefois, je l'entoure d'une mer, je la couronne d'une boussole, pour qu'elle s'oriente dans l'espace et, quand je l'aperçois de nouveau, l'île n'a pas bougé d'endroit.

Ton île n'est rien d'autre qu'une métaphore, observe Emilia. L'homme à la petite ardoise, en revanche, a réussi à transformer ses cartes en métamorphoses. Tout compte fait, lui-même devait être une métamorphose en mouvement.⁶³⁴

Les cartes sont ainsi dotées d'un pouvoir subversif fort, puisqu'elles permettent de modifier la réalité, de créer d'autres mondes, mais aussi de passer d'une réalité à une autre. Il n'est donc pas anodin que Simón, représentatif du subversif disparu dans le roman, soit cartographe, défiant le projet de disparitions massives de la junte. La force des cartes est telle

⁶³² *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.195 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.188 : « A la derecha de aquel camino sin nadie vio, sobre las ruinas de un muro, un gran mapa que representaba la ciudad de Jerusalén: la Jerusalén de Ptolomeo, el centro del mundo. Arriba del mapa vio el ideograma japonés cuyo significado nunca pudo saber. Se sorprendió e involuntariamente exclamó: ¡Hákata! Una puerta se abrió en el mapa y, sin poder resistir la curiosidad, el escritor se asomó a ver si al otro lado había vuelto la noche. Tenía la esperanza de que al cruzar la puerta volvería al tren, llegaría a Hákata y alcanzaría el vuelo a Buenos Aires. En cierto modo tuve razón, dijo el escritor, porque caí en ese geriátrico y ya de aquí no puedo moverme. »

⁶³³ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.191-192 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.185 : « Nos hemos pasado la vida haciendo mapas, apunta Simón, y todavía no sé para qué sirven. A veces me pregunto si son tan sólo metáforas del mundo. ¿A vos qué te parece? »

No son metáforas sino metamorfosis, como las palabras y como las sombras que proyectamos. Basta que un mapa dibuje la realidad para que la realidad ya no sea igual. »

⁶³⁴ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.195 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.188-189 : « Le pedí [al escritor de la pizarrita] que me mostrara sus dibujos, dice Simón, y me puso delante la pizarrita en blanco. Le hice notar que no se veía una sola línea y me dijo que ése era su mejor dibujo: una isla que desaparecía apenas encontraba un lugar en el espacio. Estoy tratando de hacerlo yo también, sigue Simón. Copio la isla, reproduzco con cuidado los mismos contornos y nada pasa. A veces la rodeo con un mar, la coronó con una brújula para que se oriente en el espacio y cuando la vuelvo a ver la isla sigue donde siempre estuvo. »

Tu isla es sólo una metáfora, observa Emilia. El hombre de la pizarrita, en cambio, consiguió que sus mapas fueran una metamorfosis. Él mismo, ahora que lo pienso, debía de ser una metamorfosis en movimiento. »

qu'après avoir retrouvé Simón, Emilia envisage même d'être tombée dans l'une d'elles, dans un autre monde :

Elle n'est pas en train de rêver, bien sûr que non. Simón est toujours face à elle, et porte la tasse de thé à ses lèvres. Voilà sa réalité, la seule. Elle ne s'est pas égarée dans une carte dessinée par des fous.⁶³⁵

Ce motif, omniprésent dans le roman de par la profession de Simón et Emilia, est aussi l'occasion pour l'auteur d'utiliser une autre limite, à la fois physique et symbolique dans sa représentation sur les cartes : l'érouv.

2.2.5. L'érouv

L'érouv est mentionné à plusieurs reprises dans *Purgatorio*, puisqu'Emilia a été sollicitée pour mettre à jour son tracé sur les cartes de la ville :

L'une des communautés juives de la localité lui avait demandé de tracer à nouveau la carte comportant les limites de l'*eruv* détruit par la tempête de 1999. Elle allait m'en montrer l'ébauche quand elle éclata soudain en pleurs.⁶³⁶

L'érouv attire visiblement l'attention du narrateur, et est toujours lié au personnage d'Emilia :

Je cherchais toujours à comprendre la signification exacte de l'*eruv* quand Emilia me demanda de venir la voir. [...] La carte de l'*eruv* tracée par Emilia se trouvait désormais parmi les informations d'Internet [...]. L'un des rabbins de la localité se donna la peine de m'en donner le sens : une clôture symbolique séparant les espaces public et privé. Le jour du Seigneur, il n'est pas permis de déplacer certains objets d'un côté à l'autre. Certaines communautés interdisent aux femmes de porter des bijoux et des lunettes de soleil si elles n'en ont pas besoin. Il me fournit un exemple simple : quand on est samedi, *shabbat*, on ne peut pas construire. Ouvrir un parapluie, me dit-il, équivaut à dresser une tente. Par conséquent, le samedi, on n'a pas le droit de passer avec un parapluie de l'autre côté de l'*eruv*.⁶³⁷

L'érouv est en effet une limite utilisée par les communautés juives afin de définir une zone dans laquelle sont autorisés certains travaux, normalement interdits par la Torah lors du Chabbath ou de certaines fêtes religieuses (par exemple, le fait de porter un objet à l'extérieur, c'est-à-dire dans un domaine public, sur plus de deux mètres). Un érouv peut être matérialisé concrètement par une muraille, ou bien symboliquement en créant une forme d'ouverture (deux poteaux surmontés d'un linteau), ce montage étant alors considéré comme une

⁶³⁵ La traduction commerciale omettant une phrase, nous traduisons ce passage. MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatorio*, *op.cit.*, p.127 : « No está soñando, claro que no. Simón sigue frente a ella y se lleva la taza de té a los labios. Ésa es su realidad, la única. No se ha extraviado dentro de un mapa dibujado por locos. »

⁶³⁶ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.199 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.194 : « Una de las comunidades judías del pueblo le había pedido que volviera a trazar el mapa con los límites del *eruv* destruido por el vendaval de 1999. Estaba por mostrarme los bocetos cuando de pronto de puso a llorar. »

⁶³⁷ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.240 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.232 : « Seguía tratando de entender qué era exactamente el *eruv* cuando Emilia me pidió que fuera a verla. [...] El mapa del *eruv* que había dibujado Emilia estaba ya en las informaciones de Internet [...]. Uno de los rabinos del pueblo se tomó el trabajo de explicarme que se trata de una cerca simbólica para separar los espacios públicos y privados. El día del Señor no está permitido mover ciertos objetos de un lado a otro. Algunas comunidades prohíben que las mujeres lleven joyas o anteojos de sol si no los necesitan. Me dio un ejemplo simple : Cuando es sábado, *shabbat*, no se permite construir. Abrir un paraguas, me dijo, es semejante a levantar una carpa. Por lo tanto, en sábado no se puede pasar con paraguas al otro lado del *eruv*. »

fermeture. Il suffit alors de tendre perpendiculairement un fil de coton ou de nylon au-dessus de deux poteaux (murs, baguettes de bois ou poteaux électriques) pour créer un érouv artificiel, que l'on vérifie avant chaque Chabbath.

Cette courte digression du narrateur sur la nature de l'érouv, qui l'intrigue tant, ouvre la sous-partie du chapitre 4 dans laquelle Emilia, à bout de nerfs, demandera au narrateur de vérifier si Simón est caché quelque part dans son appartement. A la fin de cette entrevue, le narrateur en conclut : « Emilia, je ne l'avais vue que d'un seul côté de l'*eruv*, et je ne saurais jamais qui elle était quand elle passait de l'autre côté. »⁶³⁸

L'érouv constitue donc une limite de plus à laquelle se réfère le roman, une frontière que peuvent transgresser les personnages, et qui modifie leur personnalité lorsqu'ils se trouvent *de l'autre côté*. Il s'agit d'une frontière symbolique, dont la transgression amène de sérieuses conséquences dans la religion juive ; de la même façon, nous verrons que la transgression des limites que nous venons d'évoquer fait entrer les personnages dans des réalités différentes et lourdes de conséquence.

Parfois, ce sont les frontières entre fiction et réalité, poreuses dans l'œuvre de Martínez, qui sont elles-mêmes transgressées. Ainsi, les personnages de papier inspirés de personnages historiques mythiques, et donc dotés de certaines de leurs caractéristiques, peuvent être à leur tour amenés à influencer leurs modèles en les imprégnant de leurs qualités fictionnelles, modifiant par là même leur essence dans l'imaginaire populaire.

2.2.6. Entre mythe⁶³⁹ et réalité

Le lecteur non averti est souvent tenté, dans les œuvres de Martínez, et en particulier dans les œuvres du « cycle péroniste », de vouloir démêler « le vrai du faux ». En effet, ces romans ont la particularité commune de présenter ce que l'on pourrait appeler une même « matière première », à savoir des figures mythiques de l'Histoire argentine — doublée d'une volonté de souligner les mensonges du Général dans *La novela de Perón* — :

Il ne s'agissait plus de percer les mensonges de la mémoire à travers les antimémoires, comme je l'avais fait dans *La novela de Perón*. Mon axe, dans *Santa Evita*, c'était la reconnaissance presque topographique d'un mythe national.⁶⁴⁰

⁶³⁸ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.246 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.237 : « Nunca es posible conocer por completo a un ser humano, y a Emilia yo la había visto en un solo lado del *eruv*, y nunca sabría quién era cuando pasaba al otro lado. »

⁶³⁹ Nous nous référons ici au mythe selon son acceptation suivante : « Image simplifiée, souvent illusoire, que des groupes humains élaborent ou acceptent au sujet d'un individu ou d'un fait et qui joue un rôle déterminant dans leur comportement ou leur appréciation. » (*Le Nouveau Petit Robert*, Paris, dictionnaires Le Robert, 2003.)

⁶⁴⁰ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Réquiem por un país perdido*, Buenos Aires, Aguilar, 2003, « La construcción de un mito », p.356 : « Ya no se trataba de desentrañar las mentiras de la memoria a través de una contramemoria,

C'est entre autres cette présence de mythes nationaux qui fait naître cette tentation du lecteur de vouloir distinguer la réalité de la fiction, comme dans un roman historique, et ce malgré les avertissements de l'auteur :

Que signifie le mot « historique » ? Et le mot « fictionnel » ? *Santa Evita*, mon roman, n'a pas grand chose à voir avec les récits historiques étudiés par Georg Lukács [...]. Ce que j'ai fait, c'est tisser un récit possible, une fiction, sur une toile dans laquelle il y a des faits et des personnages réels, dont certains sont encore en vie.⁶⁴¹

Le texte tente d'établir avec le lecteur un pacte semblable à celui qui s'établit avec un film : la réalité est coupée, disparaît, et le spectateur s'immerge dans une autre réalité qui ne disparaît à son tour que lorsque le film se termine.⁶⁴²

Malgré ces recommandations, le lecteur de *La novela de Perón*, et surtout de *Santa Evita*, semble profondément troublé par les nombreuses transgressions des frontières qui séparent le mythe de la réalité dans les romans. Le narrateur de *Santa Evita* confie ce sentiment au lecteur :

C'est ainsi que j'avance, jour après jour, sur le fil du rasoir entre le mythique et le réel, glissant des lueurs de ce qui ne fut pas vers les obscurités de ce qui aurait pu être. Je me perds dans ces replis, et elle me retrouve toujours. Elle ne cesse d'exister, de me faire exister : elle donne à son existence un caractère outrancier.⁶⁴³

Le personnage d'Evita semble animé d'une force propre, dépassant les limites du roman qui la fait exister. Il est en effet curieux de noter que les personnages d'Evita et du Général Perón, présents dans *La novela de Perón* et *Santa Evita*, ont influencé leurs modèles dans le monde de référence — en particulier en ce qui concerne *Santa Evita*. Martínez le rapporte ainsi lui-même :

[...] on annonçait à Buenos Aires la construction d'un musée du péronisme, où l'on inscrirait sur de grandes plaques certaines des phrases qu'avaient martelées Perón et Evita dans l'intention qu'elles soient immortelles. [...] Parmi ces phrases gravées dans le marbre s'en était introduit une d'origine illégitime : « Mon Colonel, merci d'exister ». C'était la phrase que, d'après *La novela de Perón* [...], l'actrice Eva Duarte susurrerait à l'oreille du colonel Juan Perón en janvier 1944, lorsque tous deux se rencontrèrent à un festival de bienfaisance.

[...] Lorsque je me rendis compte que de toutes façons, la phrase était en train d'être gravée sur une plaque de marbre et qu'elle allait être intronisée dans le musée du péronisme de Buenos Aires, je décidai de mettre les choses au clair et écrivis un article qui a été publié dans l'un des quotidiens argentins de majeure circulation, et a été reproduit dans deux autres quotidiens d'Amérique Latine. [...] J'ai eu beau insister pour remettre les choses à leur place, il n'y a plus moyen de convaincre les adeptes d'Evita

como hice en *La novela de Perón*. Mi eje, en *Santa Evita*, fue el reconocimiento casi topográfico de un mito nacional. »

⁶⁴¹ *Ibid.*, p.349-350 : « ¿Qué significa lo histórico? ¿Qué lo ficticio? *Santa Evita*, mi novela, poco tiene que ver con los relatos históricos estudiados por Georg Lukács [...]. Lo que hice es tejer un relato posible, una ficción, sobre un bastidor en el que hay hechos y personajes reales, algunos de los cuales están vivos. »

⁶⁴² *Ibid.*, p.350 : « El texto trata de establecer con el lector un pacto semejante al que uno establece con una película: la realidad se recorta, desaparece, y el espectador se sumerge en otra realidad que sólo a su vez desaparece cuando la película termina. »

⁶⁴³ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita*, *op.cit.*, p.179 ; *Santa Evita*, *op.cit.*, p.229 : « Así voy avanzando, día tras día, por el frágil filo entre lo mítico y lo verdadero, deslizándome entre las luces de lo que no fue y las oscuridades de lo que pudo haber sido. Me pierdo en esos pliegues, y Ella siempre me encuentra. Ella no cesa de existir, de existirme: hace de su existencia una exageración. »

qu'elle n'a jamais prononcé cette phrase. Maintenant c'est moi qui, chaque fois que je nie qu'Evita soit l'auteur de cette phrase, semble la diffamer. Le personnage Evita de mes romans — le mythe — s'est ainsi mêlé à l'Evita de l'Histoire et l'a modifiée.⁶⁴⁴

Cette réception extraordinaire de l'œuvre, par des lecteurs que le brouillage de la limite entre fiction et réalité avait égarés, explique que ces dénégations de Martínez firent grand effet :

« [...] j'ai dû écrire un article dans un quotidien en disant « Attention, cette phrase est inventée », et le lendemain furent publiés des communiqués de l'Union des Ouvriers de la Construction et de l'Union des Ouvriers Métallurgiques qui s'insurgeaient de la façon dont j'attentais à la mémoire de la Dame, en niant des phrases que la Dame avait dites et qui étaient importantes. »⁶⁴⁵

D'autres épisodes encore de ces romans du « cycle péroniste » eurent des conséquences similaires :

Dans *Santa Evita*, comme dans *La novela de Perón*, il y a des histoires d'imagination flagrantes, fausses, qui dans le cas du premier [roman] ont été considérées comme des vérités, par le cinéma et par le journalisme. La phrase lorsque [Perón et Eva] se connaissent, dont je peux raconter l'origine sans problème, et l'autre phrase, quand Perón dit à Eva : « Je ne peux pas te donner la vice-présidence parce que tu as un cancer ». Cette phrase a été reprise littéralement dans le film *Eva Perón. La véritable histoire*. Je me suis plaint au scénariste, [José Pablo] Feinmann, et lui m'a répondu : « Mais comment ça ? Ça n'était pas une entrevue ? » Je lui ai dit qu'il y a un sous-titre énorme en bas de *Santa Evita*, et que je me suis appliqué à ce qu'il apparaisse toujours, qui dit *Roman*. Roman signifie permission de mentir, d'imaginer, d'inventer. [...] Des gens surgissent maintenant en disant qu'ils savaient que le corps d'Eva Perón s'est trouvé derrière le cinéma du Rialto. Mais moi, je me souviens parfaitement du moment où je suis sorti d'un déjeuner chez des amis, et que je leur ai dit : « Derrière le rideau de ce cinéma — qui était un cinéma, évidemment, des années 30 ou 40 —, je vais mettre le corps d'Eva ». Il ne s'y est jamais trouvé. [...] A chaque fois que l'on crée un mythe, et ici j'ai vu la gestation du mythe, commencent à apparaître des connaisseurs, ou des témoins, ou des complices, de ce qu'est le mythe.⁶⁴⁶

⁶⁴⁴ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Réquiem por un país perdido*, *op.cit.*, p.346-348 : « [...] anunciaban en Buenos Aires la construcción de un museo del peronismo, donde se inscribirían en grandes lápidas algunas de las frases que Perón y Evita acuñaron con la intención de que fueran inmortales. [...] Entre esas sentencias de mármol se introdujo una de origen ilegítimo: “Coronel, gracias por existir”. Era la frase que, según *La novela de Perón* [...], la actriz Eva Duarte susurraba al oído del coronel Juan Perón en enero de 1944, cuando ambos se conocieron en un festival benéfico.

[...] Cuando me enteré de que de todas maneras la frase estaba siendo grabada en una placa de mármol e iba a ser entronizada en el museo del peronismo de Buenos Aires, decidí poner las cosas en claro y escribí un artículo que se publicó en uno de los diarios argentinos de mayor circulación y se reprodujo en otros dos de América Latina. [...] Por más que he insistido en devolver los hechos a su cauce, ya no hay manera de convencer a los devotos de Evita de que ella no lo dijo nunca. Ahora soy yo quien, cada vez que niega a Evita como autora de la frase, parece estar difamándola. El personaje Evita de mis novelas —el mito— se ha entrelazado así con la Evita de la historia y la ha modificado. »

⁶⁴⁵ GRINBERG PLA, Valeria, « La novela es un acto de libertad », *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad. Notas. Reseñas iberoamericanas*, n°17, 2005, p. 155-160 : « “[...] yo tuve que escribir un artículo en el diario diciendo “Cuidado, que esa frase es inventada”, y al día siguiente salieron solicitadas de la Unión de Obreros de la Construcción y de la Unión de Obreros Metalúrgicos diciendo que cómo yo atentaba contra la memoria de la Señora, negando frases que la Señora había dicho y que eran frases importantes.” » Nous traduisons.

⁶⁴⁶ NEYRET, Juan Pablo, « Novela significa licencia para mentir », *op.cit.* : « En *Santa Evita*, como en *La novela de Perón*, hay historias de imaginación flagrantes, falsas, que en el caso de la primera han sido tomadas como verdades, por el cine y por el periodismo. [...] La frase cuando se conocen, cuyo origen puedo contar sin ningún problema, y la otra frase, cuando Perón le dice a Eva “No puedo darte la vicepresidencia porque tenés cáncer”. Esa frase fue tomada literalmente en la película *Eva Perón. La verdadera historia*. Yo me quejé al guionista, [José Pablo] Feinmann, y él me respondió “¿Pero, cómo, no era una entrevista?”. Le dije que hay un subtítulo enorme al pie de *Santa Evita*, que yo me he empeñado en que aparezca siempre, que dice *Novela*. Novela significa licencia para mentir, para imaginar, para inventar. [...] Hay gente que aparece ahora diciendo

Ce débordement de la fiction dans la réalité, explicable par les passions qu'a toujours déchaînées le couple Perón, mais aussi par l'effet de contiguïté d'un auteur à la fois romancier et journaliste, a ainsi pris des proportions extraordinaires, et absolument imprévues par Martínez :

Santa Evita a pour ambition d'être l'inventaire d'un mythe argentin mais est aussi, de façon involontaire, à la fois une confirmation et une extension de ce mythe. Lorsque j'ai écrit ce livre, je croyais que j'étais en train d'inventer l'existence d'un cadavre avec trois copies, car ces copies m'étaient nécessaires pour tisser mon intrigue. Quelle ne fut pas ma surprise lorsque, alors que je présentais le roman à Buenos Aires, un sculpteur affirma avoir travaillé, avec deux autres personnes dont il donna les noms, à l'élaboration de ces copies. Les mains qui animent le métier à tisser des mythes sont maintenant nombreuses et viennent de rives infinies : tant de rives, qu'il n'est même plus facile de distinguer où est le centre ni qu'est-ce qui appartient à qui. Ainsi sont les images avec lesquelles le passé réécrit, dans les romans, l'histoire de l'avenir.⁶⁴⁷

Remarquons que Martínez utilise encore l'image de la rive pour expliciter la provenance d'un certain nombre d'histoires venues se greffer sur sa création. Cette transgression de la frontière entre mythe et réalité dans le monde de référence après la publication des romans est cependant également un motif interne à la diégèse. En effet, les personnages ont eux aussi parfois l'impression que l'histoire et l'Histoire leur échappent, ne sachant plus où se situe la frontière entre fiction et réalité, comme c'est le cas pour Moori Koenig :

L'Histoire : elle était donc ainsi, l'Histoire ? On pouvait y entrer et en sortir sans plus de cérémonie ? Il se sentit léger, il avait l'impression d'être à l'intérieur d'un autre corps. Peut-être les événements ne ressemblaient-ils en rien à leur apparence. Peut-être l'Histoire n'était-elle pas construite à partir de la réalité mais des rêves. Les hommes rêvaient des faits, puis l'écriture inventait le passé. La vie n'existait pas, elle se réduisait à de simples récits.⁶⁴⁸

Il semble difficile pour le colonel Moori Koenig de distinguer le réel de la fiction, tous deux étant par définition des récits, et c'est précisément sur cette frontière ténue que marche le narrateur — pour le plus grand étourdissement de son lecteur — :

que sabía que el cuerpo de Eva Perón estuvo detrás del cine Rialto. Pero yo recuerdo perfectamente el momento en que salí de un almuerzo en casa de unos amigos, y les dije: "Detrás del telón de este cine -que era un cine, obviamente, de los años '30 o '40- voy a meter el cuerpo de Eva". Nunca estuvo ahí. [...] Siempre que se crea un mito, y aquí he visto la gestación del mito, empiezan a salir conocedores, o testigos, o cómplices, de lo que es el mito. »

⁶⁴⁷ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Réquiem por un país perdido*, op.cit., p.364-365 : « *Santa Evita* procura ser el inventario de un mito argentino pero a la vez, de manera involuntaria, es también una confirmación y una ampliación de ese mito. Cuando escribí el libro, creía que estaba inventando la existencia de un cadáver con tres copias, porque esas copias me eran necesarias para tejer mi intriga. Cuál no sería mi sorpresa cuando, al presentar la novela en Buenos Aires, un escultor afirmó que él había trabajado, junto a otras dos personas de las que dio el nombre, en la elaboración de esas copias. Las manos que mueven el telar de los mitos son ahora muchas y vienen desde infinitas orillas: tantas orillas, que ya ni siquiera es fácil distinguir dónde está el centro ni qué pertenece a quién. Así son las imágenes con las que el pasado reescribe, en las novelas, la historia del porvenir. »

⁶⁴⁸ MARTÍNEZ, *Santa Evita*, op.cit., p.153 ; *Santa Evita*, op.cit., p.196 : « La historia: ¿era así la historia? ¿Uno podía entrar y salir de ella tranquilamente? Se sintió liviano, como dentro de otro cuerpo. A lo mejor no estaba sucediendo nada de lo que parecía suceder. A lo mejor la historia no se construía con realidades sino con sueños. Los hombres soñaban hechos, y luego la escritura inventaba el pasado. No había vida sino sólo relatos. »

Fiction, Histoire. L'illusion enveloppe le tout et peu à peu la froideur des données ne fait qu'un seul nœud avec le soleil de la narration.⁶⁴⁹

Les multiples frontières imprimées dans l'œuvre de Martínez sont l'occasion pour les personnages de passer *de l'autre côté*, dans des réalités différentes des nôtres. Les transgressions de ces limites sont autant d'actes de résistance envers l'ordre établi, ou envers ceux qui l'ont établi, comme un exercice de contre-pouvoir. Ces mondes alternatifs, vers lesquels sont libres de se tourner les personnages pour peu qu'ils sachent les percevoir, réaffirment la complexité de la réalité, et expriment clairement la nécessaire lutte contre l'imposition d'une vérité unique, mortifère.

2.3. DES RÉALITÉS ALTERNATIVES

2.3.1. Des réalités créées par les cartes

2.3.1.1. Cartes, mémoire et réalité : Buenos Aires ou la permanence à travers la mutation

Buenos Aires apparaît de façon récurrente dans les œuvres de Martínez, et en particulier dans *El cantor de tango*, puisque l'intrigue s'y déroule. Ce roman montre une Buenos Aires mystérieuse, doublée d'une autre réalité, cachée, dont le protagoniste tente de dresser la carte :

Bruno Cadogan, le personnage de *El cantor de tango*, arrive à Buenos Aires armé de mythes et de références, prêt à découvrir un mystère. [...] lorsqu'il arrive, il trouve une ville au-delà, invisible et simultanée, qui palpète en-dehors des cartes touristiques.⁶⁵⁰

Il existe donc une *autre* Buenos Aires, décrite comme une entité vivante qui « palpète », imperceptible au premier abord, car elle se trouve dans un « au-delà », c'est-à-dire que l'on n'y accède qu'en transgressant une limite. Cette ville labyrinthique, comme le découvre rapidement Bruno, répond à une carte un peu particulière :

Martínez [...] dit [...] que le roman vise à « dessiner une carte de la ville de Buenos Aires que l'on ne peut pas voir, une topographie urbaine de l'inconnu », bien que le labyrinthe qu'il dépeint soit un labyrinthe dans le temps, et non dans l'espace.⁶⁵¹

⁶⁴⁹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Réquiem por un país perdido*, *op.cit.*, p.348-349 : « Ficción, historia. La ilusión lo envuelve todo y el hielo de los datos va formando un solo nudo con el sol de la narración. »

⁶⁵⁰ JUNIELES, John J., « Buenos Aires, las líneas de tu mano », *op.cit.* : « Bruno Cadogan, el personaje de *El cantor de tango*, llega a Buenos Aires armado de mitos y referencias, dispuesto a descubrir un misterio. [...] al llegar encuentra una ciudad más allá, invisible y simultánea, que late fuera de las cartas turísticas. »

⁶⁵¹ JAGGI, Maya, « Tango lessons », *The Guardian*, 3 février 2007 : « Martínez [...] said [...] that the novel aims to "draw a map of the city of Buenos Aires that can't be seen, an urban topography of the unknown", though the labyrinth he depicts is one in time, not space. » Nous traduisons.

Buenos Aires dissimule donc dans ses replis un certain nombre d'éléments invisibles, que l'on ne peut voir qu'en se fiant à une carte inusuelle, dont l'unité de référence n'est pas l'espace, mais le temps⁶⁵². Cette idée est reprise dans *Purgatorio*, puisque c'est à l'intérieur d'une carte semblable qu'Emilia tente de retrouver Simón :

[...] je découvre une carte au milieu des papiers qu'[Emilia] a laissés : la carte d'une ville qui s'étend dans le temps, non dans l'espace, ce qui la rend peut-être impossible. Il y a des franges transparentes, avec des dates, sous lesquelles la ville en devient toujours une autre. Au milieu se dresse un grand palais près d'un lac ou d'un étang. Sur le palais, elle a écrit le mot clé de sa vie, Simón, en lettres majuscules. La carte est déchirée, mouillée de salive et de larmes. Il lui manque un bord, des morceaux, des boussoles, des échelles, et je ne juge pas nécessaire de demander où ils sont.⁶⁵³

Cette carte est à son tour liée à un autre élément symbolique, destiné à illustrer la part occulte de la ville ; il s'agit de l'image des miroirs, présents dans *El cantor de tango* et repris plus tard dans *Purgatorio*, comme nous l'avons déjà constaté :

[...] les cartes répètent les villes comme des miroirs, mais nous savons bien qu'il y a des choses que les miroirs ne reflètent pas.⁶⁵⁴

Le lecteur acquiert donc rapidement la certitude du rôle prépondérant de la ville dans la diégèse, dans la mesure où elle est partie prenante de la quête des protagonistes. Notons que de plus, l'intrigue se noue à un moment particulier de l'Histoire de Buenos Aires, lors de la crise de 2001, alors qu'elle semble être au bord de l'abîme :

Bruno, qui quitte Manhattan juste avant le 11 septembre, trouve la faillite argentine plus urgente et stupéfiante que l'attaque terroriste contre les tours jumelles. Pour Martínez aussi, qui s'y trouvait lorsque « le pays était au bord de l'effondrement », c'était une « réalité plus passionnante qu'un pays tout entier soit en train de disparaître de la carte. Pourquoi ce qui arrive aux Etats-Unis doit-il être plus important que les choses terribles qui arrivent à Buenos Aires ou à Bagdad ? »⁶⁵⁵

⁶⁵² On peut y voir une référence à la nouvelle de Borges « Le jardin aux sentiers qui bifurquent », dans lequel il est question d'un « invisible labyrinthe de temps » (BORGES, Jorge Luis, *Fictions*, « Le jardin aux sentiers qui bifurquent », Paris, Gallimard, 1983, p.99 ; *Ficciones*, « El jardín de senderos que se bifurcan », dans *Obras completas*, tome I, Barcelone, RBA Instituto Cervantes, 2005, p.476 : « Un invisible laberinto de tiempo ». Pour plus d'éléments sur les références à l'œuvre borgésienne dans *El cantor de tango*, consulter CARVALHO-FIGUET Cecilia, *Influencia de la temática borgiana en la obra El cantor de tango de Tomás Eloy Martínez*, mémoire de Master I dirigé par le professeur Erich Fisbach, Université d'Angers, 2008.

⁶⁵³ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.271-272 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.264 : « [...] veo un mapa entre los papeles que [Emilia] ha dejado: el mapa de una ciudad que se extiende sobre el tiempo, no sobre el espacio, y tal vez por eso una ciudad imposible. Hay franjas transparentes con fechas, debajo de las cuales la ciudad es siempre otra. En el centro se alza un gran palacio junto a un lago o un estanque. Sobre el palacio ha escrito la palabra cifra de su vida, Simón, con letras mayúsculas. El mapa está desgarrado, mojado de babas y de lágrimas. Le faltan franjas, pedazos, brújulas, escalas, y no creo que sea necesario preguntar dónde están. »

⁶⁵⁴ JUNIELES, John J., « Buenos Aires, las líneas de tu mano », *op.cit.*: « [...] los mapas repiten como espejos a las ciudades, pero ya sabemos que hay cosas que los espejos no reflejan. »

⁶⁵⁵ JAGGI, Maya, « Tango lessons », *op.cit.*: « Bruno, who leaves Manhattan just before September 11, finds Argentina's meltdown more urgent and astonishing than the terrorist strike on the twin towers. For Martínez, too, who was visiting as "the country was on the verge of collapse", it was a "more absorbing reality that a whole country was disappearing from the map. Why must what happens in the US be more important than the terrible things that happen in Buenos Aires or Baghdad?" »

Cette situation critique, d'un pays « en train de disparaître de la carte », explique en partie l'état de mutation qui caractérise Buenos Aires. En effet, malgré les circonstances, dans *El cantor de tango* la ville semble pourvue d'une étrange puissance :

Je raconte l'histoire d'un homme [Martel] qui est capable de concentrer en lui-même toute la magie et la misère d'une ville indestructible [...].⁶⁵⁶

Buenos Aires, dans un état de délabrement avancé, et pourtant dotée d'une puissante force vitale puisque « indestructible », est donc étroitement liée à la figure de Martel, un être à l'image de sa ville — si maladif qu'il pourrait s'effondrer à tout instant, et cependant pourvu d'un souffle immortel —, dont il tente de sauver la mémoire à travers sa voix hors du commun :

La voix de Martel est une « voix absolue, une concentration de toutes les voix des chanteurs de tango à travers les années — hommes et femmes confondus. C'est un Aleph de voix », dit Martínez [...].⁶⁵⁷

L'allusion à l'Aleph est plus qu'une référence anecdotique à la célèbre nouvelle de Borges. En effet, l'Aleph joue un rôle capital dans le roman, Bruno étant logé dans un premier temps dans ce que l'on présente aux touristes comme « la maison de l'Aleph », rue Garay. Or l'Aleph « est un des points de l'espace qui en contient tous les points »⁶⁵⁸, et voici entre autres ce qu'y voit le narrateur de « El Aleph » :

[...] j'ai vu un labyrinthe brisé (c'était Londres), j'ai vu d'interminables yeux immédiats se scrutant en moi comme dans un miroir, j'ai vu tous les miroirs de la planète et aucun ne me refléta [...].^{659 660}

Ce « labyrinthe brisé », dans *El cantor de tango*, n'est plus Londres mais Buenos Aires, véritable dédale géographique et temporel :

[Bruno] découvrira Buenos Aires, une ville infinie, caméléonique. Martínez explique : « Le thème central du roman est que Buenos Aires est une ville labyrinthique, malgré son tracé plat. Mais ce n'est pas seulement un labyrinthe géographique, mais aussi dans le temps. J'ai voulu montrer que c'est une ville

⁶⁵⁶ INTXAUSTI, Aurora, « Tomás Eloy Martínez rinde homenaje a una ciudad indestructible », *op.cit.*: « Narro la historia de un hombre [Martel] que es capaz de encerrar en sí mismo toda la magia y la miseria de una ciudad indestructible [...]. »

⁶⁵⁷ JAGGI, Maya, « Tango lessons », *op.cit.*: « Martel's [voice] is an "absolute voice, a concentration of all the voices of tango singers throughout the years - both men and women. It's an Aleph of voices," Martínez says [...]. »

⁶⁵⁸ BORGES, Jorge Luis, « El Aleph », dans *Obras completas I*, « El Aleph », *op.cit.*, p.623 : « es uno de los puntos del espacio que contiene todos los puntos. » Nous traduisons toutes les citations de cette œuvre.

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p.625 : « [...] vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó [...]. »

⁶⁶⁰ Notons que le début de cette phrase est cité dans *El cantor de tango*, puisque c'est celle que Bruno recommande au Tucumano de déclamer lors de ses visites censées présenter l'aleph aux touristes : MARTINEZ, Tomás Eloy, *Le chanteur de tango*, *op.cit.*, p.155 : « J'ai supposé qu'en dépit de mes conseils, le Tucumano n'avait pas lu le passage de Borges que je lui avais indiqué : « Je vis la mer populeuse, l'aube et le soir, les foules d'Amérique, une toile d'araignée argentée au centre d'une pyramide noire, un labyrinthe brisé (c'était Londres). » Privé de ce texte, l'illusion que créait l'Aleph devait être bien précaire [...]. » ; *El cantor de tango*, *op.cit.*, p.49 : « Supuse que, desoyendo mis consejos, el Tucumano omitió la lectura del fragmento de Borges que yo le había indicado : *Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres)*. Desamparada de ese texto, la ilusión que creaba el aleph debía de ser precaria [...]. »

multiple, impossible à saisir et à connaître complètement. Buenos Aires donne la sensation de vasteté. C'est un labyrinthe infini. »⁶⁶¹

De fait, dès le début de son séjour, Bruno constate avec étonnement qu'il est délicat de se déplacer dans les méandres de cette ville aux rues pourtant perpendiculaires :

Au fil des jours, j'ai appris que Buenos Aires, conçue par ses deux fondateurs successifs comme un damier parfait, s'était changée en un labyrinthe non seulement spatial, comme ils le sont tous, mais aussi temporel.⁶⁶²

Si cette remarque vient à Bruno dans un premier temps à propos des innombrables manifestations qui lui coupent la route et l'empêchent d'arriver à destination, elle prendra un tour différent à mesure que nous avancerons dans l'intrigue. En effet, Bruno, lancé à la recherche du chanteur Julio Martel, tente de comprendre la logique qui sous-tend le choix des lieux où se tiennent ses récitals : « L'étudiant perçoit qu'il y a bien une carte secrète de la ville que le chanteur est en train de tracer, et il essaie de trouver cette carte secrète [...]. »⁶⁶³

Mais bien des obstacles vont se mettre en travers de la quête de Bruno, et notamment cette spécificité labyrinthique de Buenos Aires, qui permet de s'y perdre — ou de s'y cacher — si facilement, comme on le souligne également dans *El vuelo de la reina* :

[L]a mère [de Camargo] n'avait pu aller qu'à Buenos Aires, cet interminable miroir où les vies se confondent pour mieux se répéter.⁶⁶⁴

La ville est donc tel un « interminable miroir » qui rappelle le palais de glaces de *The lady from Shanghai*, multipliant les reflets et créant ainsi un labyrinthe dans lequel il est difficile de s'orienter. Cet aspect est illustré par le quartier de Parque Chas, dans lequel Bruno se perd, et qui se révélera un point crucial de cette carte aux coordonnées temporelles de Buenos Aires :

Parque Chas est un endroit paisible, a dit Alcira. Ce qui se produit à n'importe quel point du quartier se sait simultanément partout. Les commérages sont le fil d'Ariane qui traverse les murs infinis du labyrinthe.⁶⁶⁵

⁶⁶¹ WIÑAZKI, Nicolás, « A solas con Tomás Eloy Martínez », Laprensa.com, Panamá, 20.06.2004: « [Bruno] descubrirá a Buenos Aires, una ciudad infinita, camaleónica. Explica Martínez: "El tema central de la novela es que Buenos Aires es una ciudad laberíntica, a pesar de su trazado plano. Pero no sólo es un laberinto geográfico, sino también en el tiempo. Quise mostrar que es una ciudad múltiple, imposible de apresar y de conocer del todo. Buenos Aires da la sensación de vastedad. Es un laberinto infinito". »

⁶⁶² MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le chanteur de tango, op.cit.*, p.49 ; *El cantor de tango, op.cit.*, p.49 : « Con el paso de los días, fui aprendiendo que Buenos Aires, diseñada por sus dos fundadores sucesivos como un damero perfecto, se había convertido en un laberinto que sucedía no sólo en el espacio, como todos, sino también en el tiempo. »

⁶⁶³ JUNIELES, John J., « Buenos Aires, las líneas de tu mano », *op.cit.*: « El estudiante percibe que sí hay un mapa secreto de la ciudad que el cantor está trazando, intenta encontrar ese mapa secreto [...]. »

⁶⁶⁴ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Orgueil, op.cit.*, p.67 ; *El vuelo de la reina, op.cit.*, p.71 : « El único lugar donde la madre [de Camargo] podía haberse ocultado era Buenos Aires, porque la ciudad era un espejo interminable donde las vidas se confundían y se repetían. »

⁶⁶⁵ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le chanteur de tango, op.cit.*, p.170 ; *El cantor de tango, op.cit.*, p.176 : « Parque Chas es un sitio apacible, dijo Alcira. Lo que sucede en cualquier punto del barrio se sabe al mismo tiempo en todos. Los chismes son el hilo de Ariadna que atraviesa las paredes infinitas del laberinto. »

Les commérages se réverbèrent dans le quartier comme une image se refléterait à l'infini dans un palais de glaces, se heurtant aux parois de ce labyrinthe, tout comme Bruno, qui peinera à en sortir :

J'ai refait le chemin à l'envers, faisant en sorte que chaque pas reflète celui que j'avais fait en direction opposée et, de cette façon, je me suis à nouveau retrouvé sur la place, mais pas à l'angle où je l'avais laissée, en diagonale. L'espace d'un instant, j'ai cru que j'étais victime d'une hallucination, mais le store vert sous lequel j'avais été il y avait moins d'une minute brillait sous le soleil à cent mètres de distance [...].⁶⁶⁶

Parque Chas joue un rôle déterminant à deux points de vue ; d'une part, son agencement particulier est emblématique de la qualité labyrinthique de Buenos Aires, poussée à son paroxysme dans ce quartier, résultat de

[...] l'ambitieux projet de ville radiocentrique de deux jeunes ingénieurs, Frehner et Guerrico, dont le dessin copiait le *Labyrinthe de l'Âme* qui se trouve sur le sol, juste sous la coupole de la basilique San Vitale de Ravenne.

Bonorino imaginait pourtant que le tracé circulaire du quartier obéissait à un plan secret des communistes et des anarchistes pour se ménager un abri en des temps d'incertitude.⁶⁶⁷

Parque Chas est donc d'autre part chargé de mystère, comme le démontrent les suppositions de Bonorino sur les motivations réelles de sa création. Si l'hypothèse de Bonorino semble peu vraisemblable, Parque Chas sera pourtant effectivement le lieu où se cachera le Mocho Andrade, guérillero et ami de Martel ayant participé à l'enlèvement du corps d'Aramburu. C'est donc pour rendre hommage à Andrade que Martel donne un récital en plein cœur de Parque Chas, pour sauver de l'oubli la mémoire de son ami qui a tenté d'apposer sa marque à l'Histoire et en a péri, puisque disparu depuis par la dictature. Parque Chas est donc le lieu où se joignent l'Histoire (à travers le souvenir du fait historique de l'enlèvement du corps d'Aramburu, mais aussi de la postérieure disparition d'Andrade) et la fiction (à travers les personnages de Martel et du Mocho Andrade) :

Des centaines de personnes se sont perdues dans ces rues trompeuses de Parque Chas, où semble se nicher l'interstice qui sépare la réalité des fictions de Buenos Aires.⁶⁶⁸

⁶⁶⁶ *Ibid.*, *Le chanteur de tango, op.cit.*, p.159 ; *El cantor de tango, op.cit.*, p.166 : « Desandé el camino hacia atrás, tratando de que cada paso repitiera los que había dado en dirección inversa, y así volví a encontrar la plaza, aunque no en el punto donde la había dejado sino en otro, diagonal al anterior. Por un momento pensé que era víctima de una alucinación, pero el toldo verde bajo el cual acababa de estar hacía menos de un minuto brillaba bajo el sol a cien metros de distancia [...]. »

⁶⁶⁷ *Ibid.*, *Le chanteur de tango, op.cit.*, p.156-157 ; *El cantor de tango, op.cit.*, p.163 : « [...] un ambicioso proyecto radiocéntrico de los jóvenes ingenieros Frehner y Guerrico, cuyo diseño copiaba el dédalo sobre los pecados del mundo y la esperanza del paraíso que está bajo la cúpula de la iglesia San Vitale, en Ravenna.

Bonorino conjeturaba, sin embargo, que el trazado circular del barrio obedecía a un plan secreto de comunistas y anarquistas para proporcionar refugio en tiempos de incertidumbre. »

⁶⁶⁸ *Ibid.*, *Le chanteur de tango, op.cit.*, p.157 ; *El cantor de tango, op.cit.*, p.164 : « Cientos de personas se han perdido en las calles engañosas de Parque Chas, donde parece estar situado el intersticio que divide la realidad de las ficciones de Buenos Aires. »

A l'image de la ville qu'il représente, Parque Chas semble animé d'une volonté propre, engloutissant les personnages qui s'y aventurent, ou les faisant surgir de la façon la plus inespérée, puisque c'est dans ce dédale que Bruno, désespéré de ne trouver aucune trace de Martel, rencontrera par hasard Alcira, la compagne du chanteur de tango :

Pour incroyable que cela paraisse, je la retrouvais dans un labyrinthe, là où tout se perd.⁶⁶⁹

Voilà le paradoxe qui sous-tend également le roman : c'est dans une ville labyrinthique que sera récupérée, mise à l'abri la mémoire de ceux qui y ont disparu. Engloutis par la ville lors des années de plomb de la dictature, la ville les restitue à la mémoire de ceux qui savent s'orienter selon la carte adéquate. Aussi acharné qu'a pu être le travail d'amnésie fomenté par la junte, la mémoire jaillit :

[...] comme le dit bien mieux Martínez et de façon plus borgésienne, « Martel tentait de récupérer le passé tel qu'il avait été, sans les défigurations de la mémoire. Il savait que le passé reste intact quelque part, sous forme non de présent mais d'éternité ; ce qui a été et continue à être sera encore identique demain. » Ou, comme dirait Borges de Buenos Aires : « Je la considère aussi éternelle que l'eau et que l'air. »⁶⁷⁰

En effet, la permanence caractérise Buenos Aires, qui à l'image de ses habitants et de leur mémoire a dû résister aux attaques de la dictature, subissant un véritable travail de destruction — une annihilation que l'on ne peut que mettre en parallèle avec la torture et la disparition de personnes — :

Buenos Aires était différente : les journaux affirmaient qu'elle était transformée grâce au progrès, mais l'unique progrès observé par Emilia était celui du malheur. L'intendant expulsait les pauvres à grands coups de bulldozers dans les bidonvilles. S'ils résistaient, il leur coupait l'électricité et l'eau. Les tanks faisaient irruption au milieu des baraquements et écrasaient, implacables, les matelas, les braseros en fer-blanc, les repas à demi préparés.⁶⁷¹

La ville est ainsi assimilable à un grand corps, violenté par la junte :

Le secteur assigné à Emilia était un tissu de rues courtes et de passages arborés : un coin de la ville condamné à mort. En quelques mois, les cartographes auraient à refaire les plans, à dessiner de nouveaux carrefours — ceux de maintenant seraient très bientôt effacés —, et à combler des vides cachés à présent sous des pointillés.⁶⁷²

⁶⁶⁹ *Ibid.*, *Le chanteur de tango*, *op.cit.*, p.164 ; *El cantor de tango*, *op.cit.*, p.170 : « Por increíble que parezca, estaba encontrándola en un laberinto, donde todo se pierde. »

⁶⁷⁰ NEYRET, Juan Pablo, « Fervor de Buenos Aires » [en ligne], *op.cit.* : « [...] como lo dice mucho mejor y más borgesianamente Martínez, “Martel trataba de recuperar el pasado tal como había sido, sin las desfiguraciones de la memoria. Sabía que el pasado se mantiene intacto en alguna parte, en forma no de presente sino de eternidad; lo que fue y sigue siendo aún será lo mismo mañana”. O, como diría Borges de Buenos Aires: “La juzgo tan eterna como el agua y el aire”. » Nous traduisons.

⁶⁷¹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.231 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.224 : « Buenos Aires era otra: los diarios decían que la transformaba el progreso, pero el único progreso que advertía Emilia era el de la desgracia. El intendente expulsaba con topadoras a los miserables refugiados en los barrios de emergencia. Si se resistían, les cortaba la electricidad y el agua. Los tanques irrumpían en las villas y pasaban implacables sobre los colchones, los braseros de lata, las comidas a medio hacer. »

⁶⁷² *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.232 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.224 : « La zona que le asignaron a Emilia era un tejido de calles cortas y pasajes arbolados: un rincón de la ciudad condenado a muerte. En pocos meses más los

Tel quartier est « condamné à mort », et la ville présente des « vides cachés », à l’instar de l’absence dissimulée des disparus. Mais sous les coups et les cicatrices, la ville montre déjà que le passé ne peut être rasé, car il survit dans ses entrailles :

[Emilia] ne savait même plus s’orienter dans une ville qu’elle parcourait autrefois les yeux fermés avec Simón. Là où deux années avant s’ouvrait une rue, se dressaient maintenant des clôtures et des décombres ; des tunnels apparaissaient sous les maisons et la Buenos Aires de jadis ressuscitait dans certains endroits, les citernes souterraines, les voitures de place et les poteaux pour attacher les chevaux que l’on croyait perdus à jamais. Presque quotidiennement, l’Automobile Club refaisait les plans de quartiers entiers, défigurés par le réseau d’autoroutes que l’on commençait à construire.⁶⁷³

Le passé est inscrit dans la ville, certes caché et oublié de tous, mais on peut le faire resurgir. C’est précisément la tâche à laquelle s’est attelé Martel, à travers ses récitals qui font affleurer le passé, et dont les itinéraires déconcertent Bruno :

[...] j’ai acheté des plans de Buenos Aires y j’y ai tracé des lignes de couleur qui reliaient les lieux où Martel avait chanté, dans l’espoir de trouver une forme qui trahisse ses intentions, quelque chose comme le losange qui permet à Borges de résoudre l’énigme de « La mort et la boussole ».⁶⁷⁴

Lorsqu’il rencontre enfin le chanteur de tango, Bruno peut vérifier son hypothèse :

Plus d’une fois j’ai pensé que vos récitals suivaient une espèce d’ordre, ai-je dit. Mais je n’ai pas pu déterminer ce qu’il y a derrière cet ordre. J’ai imaginé beaucoup de choses. J’ai même cru que les lieux que vous choisissiez dessinaient une carte de Buenos Aires que personne ne connaît.

C’est ça, m’a-t-il dit.⁶⁷⁵

Cette carte mystérieuse de Buenos Aires n’est pas sans rappeler celle que crée Moori Koenig dans *Santa Evita* lorsqu’il cherche où enterrer le corps et ses copies⁶⁷⁶, carte qui à

cartógrafos deberían rehacer los planos y dibujar esquinas nuevas —las actuales estaban a punto de ser borradas—, llenar los vacíos disimulados ahora por líneas de puntos. »

⁶⁷³ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.231 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.223 : « [Emilia] [n]i siquiera sabía ya cómo orientarse en la ciudad por la que antes se movía a ciegas con Simón. Donde dos años antes se abría una calle ahora se alzaban vallas y escombros; debajo de las casas aparecían túneles y en algunos lugares resucitaba la Buenos Aires del pasado, los aljibes, los coches de plaza y los palenques que se creían perdidos para siempre. Casi a diario el Automóvil Club rehacía los planos de barrios enteros, desfigurados por la red de autopistas que empezaba a construirse. »

⁶⁷⁴ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le chanteur de tango*, *op.cit.*, p.199 ; *El cantor de tango*, *op.cit.*, p.207 : « [...] compré algunos mapas de Buenos Aires y fui trazando en ellos líneas de colores que unían los lugares donde Martel había cantado, con la esperanza de encontrar algún dibujo que descifrara sus intenciones, algo parecido al rombo con el que Borges resuelve el problema de “La muerte y la brújula”. »

⁶⁷⁵ *Ibid.*, *Le chanteur de tango*, *op.cit.*, p.232 ; *El cantor de tango*, *op.cit.*, p.241-242 : « Más de una vez pensé que sus recitales siguen una especie de orden, le dije. Sin embargo, no he podido averiguar qué hay detrás de ese orden. He imaginado muchas cosas. Hasta he creído que los lugares que usted elegía dibujaban un mapa de la Buenos Aires que nadie conoce.

Acertó, me dijo. »

⁶⁷⁶ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita*, *op.cit.*, p.130-131 : « [...] il a pris la carte du grand Buenos Aires et y a déployé une feuille de papier calque sur laquelle il avait dessiné le trident de Paracelse. [...] L’inattention de son regard dura [...] assez pour que le trident se resserre et que ses flèches aillent se ficher en trois points avec une précision inouïe [...]. C’était le signe du hasard qu’il avait atten... » ; *Santa Evita*, *op.cit.*, p.167-169 : « “[...] tomó el mapa del Gran Buenos Aires y desplegó sobre él una hoja de calcar en la que había dibujado el tridente de Paracelso. [...] La distracción de su mirada bastó para que el tridente se contrajera y sus flechas se clavaran en tres sitios increíblemente precisos [...]. Ésa era la brújula del azar que había esper...” »

son tour renvoie à également celle de la nouvelle de Borges « La mort et la boussole »⁶⁷⁷. Dans *El cantor de tango*, cette « Buenos Aires que personne ne connaît », c'est celle qui se trouve au-delà des apparences, dans ce labyrinthe temporel dont Martel et Bruno tracent la carte :

Dès lors, la carte était plus simple que je ne l'imaginai. Elle ne dessinait pas une figure d'alchimiste et ne dissimulait pas le nom de Dieu, pas plus qu'elle ne répétait les chiffres de la Kabbale. Elle suivait au hasard l'itinéraire des crimes impunis qui avaient été commis dans la ville de Buenos Aires. C'était une liste qui contenait une série infinie de noms et c'était précisément ce qui avait attiré Martel, car elle lui permettait de conjurer la cruauté et l'injustice, car elles aussi sont infinies.⁶⁷⁸

« La cruauté et l'injustice » infinies sont ainsi imprimées de façon indélébile dans la chair de Buenos Aires, dans un labyrinthe à leur mesure, infini lui aussi.

Cependant, malgré ces stigmates, Buenos Aires reste « indestructible » : elle est en effet permanente, éternelle ; sa permanence, elle la doit à une autre de ses caractéristiques, à savoir sa capacité à la mutation :

« [...] Je voulais raconter l'histoire de Buenos Aires comme si la ville était un labyrinthe dans le temps. Je voulais montrer une ville faite de mutations, qui est différente à chaque heure, qui déconcerte », a expliqué T. E. Martínez au quotidien *El Tiempo*, de Colombie [...].⁶⁷⁹

« [...] Buenos Aires est dans un état de mutation ; c'est une nymphe qui va se transformer en papillon ou une larve qui va se transformer en nymphe. »⁶⁸⁰

Les métamorphoses de la ville permettent sa permanence, pour qui sait lire la carte appropriée. Le labyrinthe dans le temps qu'est Buenos Aires recèle les événements du passé et permet d'une certaine manière de les ressusciter, à l'instar de son modèle dans « Le jardin aux sentiers qui bifurquent » :

Le livre est un vague amas de brouillons contradictoires. Je l'ai examiné une fois : au troisième chapitre le héros meurt, au quatrième il est vivant. Quant à l'entreprise de Ts'ui Pên, son Labyrinthe...[...] Personne ne pensa que le livre et le labyrinthe étaient un seul objet.⁶⁸¹

⁶⁷⁷ *Ibid.*, *Santa Evita*, *op.cit.*, p.130 : « Dans l'exercice cartographique du colonel, les influences occultistes sont étaient cependant moins évidentes que les littéraires. Je fis remarquer à Cifuentes qu'il existait un certain air de famille entre son plan et celui décrit par Borges dans « La mort et la boussole ». » ; *Santa Evita*, *op.cit.*, p.168 : « En el ejercicio cartográfico del Coronel, las influencias ocultistas eran sin embargo menos visibles que las literarias. Le hice notar a Cifuentes que su plan tenía cierto aire de familia con el que Borges describe en "La muerte y la brújula". »

⁶⁷⁸ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le chanteur de tango*, *op.cit.*, p.238 ; *El cantor de tango*, *op.cit.*, p.248-249 : « El mapa, entonces, era más simple de lo que imaginaba. No dibujaba una figura alquímica ni ocultaba el nombre de Dios o repetía las cifras de la Cábala, sino que seguía, al azar, el itinerario de los crímenes impunes que se habían cometido en la ciudad de Buenos Aires. Era una lista que contenía un infinito número de nombres y eso era lo que más había atraído a Martel, porque le servía de conjuro contra la crueldad y la injusticia, que también son infinitas. »

⁶⁷⁹ JUNIELES, John J., « Buenos Aires, las líneas de tu mano », *op.cit.* : « [...] Quería contar la historia de Buenos Aires como si la ciudad fuera un laberinto en el tiempo. Quería mostrar una ciudad hecha de mutaciones, que a cada hora es diferente, que desconcierta », explicó T. E. Martínez al diario *El Tiempo*, de Colombia [...]. »

⁶⁸⁰ *Idem* : « [...] Buenos Aires está en estado de mutación; una ninfa que se va a convertir en mariposa o una larva que se va a convertir en nymphe. »

⁶⁸¹ BORGES, Jorge Luis, « Le jardin aux sentiers qui bifurquent », dans *Fictions*, *op.cit.*, p.98-99 ; « El jardín de senderos que se bifurcan », dans *Ficciones*, dans *Obras completas*, tome 1, *op.cit.*, p.476 : « El libro es un

L'œuvre de Martínez crée ainsi des labyrinthes qui rendent toute chose possible, défaisant l'œuvre de destruction de la dictature. D'autre part, dans ces cartes différentes sont cachées de véritables portes qui permettent d'accéder à des réalités distinctes — synonymes de disparition ou de réapparition, selon qui les a dessinées.

2.3.1.2. Cartes et passages

Il existe donc dans *El cantor de tango* et *Purgatorio* des cartes qui sauvent de l'oubli, pour peu que les protagonistes sachent les tracer, puis les décrypter. La mémoire est alors à l'abri dans les replis de ces cartes, attendant d'être honorée par ceux qui sauront l'y débusquer. Cette idée, initiée dans *El cantor de tango*, va encore plus loin dans *Purgatorio*, où Emilia trace ces fameuses cartes dans le temps pour retrouver Simón : l'auteur fera de ces cartes des portes d'entrée vers d'autres réalités.

Les cartes deviennent alors de véritables métamorphoses :

Simón s'est assis à la table de dessin et trace l'ébauche d'une carte, une île. Je cherche cette île depuis longtemps, dit-il. Je la retrouve, j'essaie de la localiser dans l'espace et elle me fuit des mains. C'est peut-être ça, mon erreur, peut-être qu'il n'y a pas de place pour cette île. Je commence à la dessiner d'une autre façon. Je la laisse sur le papier et je ne m'écarte qu'un instant. Quand je la regarde à nouveau, l'île n'est plus là. Elle a disparu.

Elle est dans le temps, alors, lui dit Emilia. Et si elle y est, tôt ou tard elle réapparaîtra. Tôt ou tard constituent des recoins du temps.⁶⁸²

Il est intéressant de constater que cette réalité que Simón tente de créer à travers l'ébauche d'une carte, et qui effectivement prend vie et s'échappe dans un recoin du temps, prend la forme d'une île, qui est le lieu de l'utopie. Or c'est bien là l'espoir d'Emilia : atteindre via les cartes une réalité idéale, un monde nouveau où elle pourrait à nouveau vivre avec Simón, un monde qui défierait l'œuvre mortifère de la dictature.

C'est donc à travers les cartes qu'elle se propose immédiatement de rejoindre ce monde :

Si le temps est la quatrième dimension de l'espace, qui sait combien de choses invisibles renferme l'espace du temps, combien de réalités cachées ? Les cartes sont presque infinies mais également incomplètes. A Highland Park, par exemple, il manque l'*eruv*. Il manque les habitants qui naîtront demain. Pour voir Simón, il fallait que je descende — ou que je monte — dans une carte, si possible dans toutes les cartes.⁶⁸³

acervo indeciso de borradores contradictorios. Lo he examinado alguna vez: en el tercer capítulo muere el héroe, en el cuarto está vivo. En cuanto a la otra empresa de Ts'ui Pên, a su Laberinto... [...] nadie pensó que libro y laberinto eran un solo objeto. »

⁶⁸² MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.191 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.184-185 : « Simón se ha sentado a la mesa de dibujo y traza el esbozo de un mapa, una isla. Desde hace tiempo busco esta isla, dice. La encuentro y cuando trato de ubicarla en el espacio se me va de las manos. Quizá mi error sea ése, quizás en el espacio no hay lugar para ella. Comienzo a dibujarla de otra manera. La dejo sobre el papel y me aparto sólo un momento. Cuando vuelvo a mirarla la isla no está. Se ha perdido.

Está en el tiempo entonces, le dice Emilia. Y si está ahí, tarde o temprano va a volver. Temprano o tarde son rincones del tiempo. »

⁶⁸³ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.113 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.110 : « Si el tiempo es la cuarta dimensión del espacio, quién sabe cuántas cosas que no vemos caben en el espacio del tiempo, cuántas realidades invisibles.

La carte que se propose de visiter Emilia doit être plus complète que les cartes ordinaires, en ce sens que le fait d'intégrer des données temporelles ouvre un champs de possibilités infinies : elle pourra contenir ce qui a été mais a été effacé — comme l'érouv d'Highland Park, détruit par une tempête, mais aussi les disparus de la dictature —, et ce qui n'est pas encore — les êtres qui ne sont pas encore nés. Ainsi, la carte dans laquelle Emilia se propose d'entrer est un point de passage vers une autre réalité, tout comme en a fait l'expérience l'écrivain à la petite ardoise, tombé dans une carte :

De l'autre côté, il faisait jour. [...] Où suis-je ? a-t-il demandé. Vous êtes à la porte de Mandelbaum, à la frontière, lui ont-ils répondu.⁶⁸⁴

L'écrivain franchit donc un passage à travers une carte pour se trouver à nouveau à un point de passage, en plein *no man's land*, à la porte de Mandelbaum, qui séparait Jérusalem en deux entre 1948 et 1967. Il trouve alors à nouveau une carte, de Jérusalem cette fois-ci, dans laquelle s'ouvre une autre porte qui le mènera à une maison de retraite de Buenos Aires. L'écrivain passe ainsi d'une réalité à l'autre, et accède à des mondes qui ne sont plus (comme la zone de la porte de Mandelbaum) :

Il t'est arrivé, à l'asile, la même chose qu'à moi dans mes rêves, dit [Emilia]. Je vois des lieux qui n'existent plus et des personnes qui disparaissent quand elles tentent d'y pénétrer. Je me rends dans des villes qui se déplacent à travers des cartes encore inexistantes. Dans mes rêves, les saisons s'écoulent vite, la nuit c'est l'hiver, le matin c'est déjà le printemps, et l'été se confond avec l'automne, ou bien l'ouest avec le sud.⁶⁸⁵

Une fois de plus, les cartes auxquelles accède Emilia dans ses songes montrent des lieux qui ne sont plus et d'autres qui ne sont pas encore. Ces « lieux qui n'existent plus » sont caractéristiques de la dictature, qui non contente de faire disparaître des êtres engloutissait également des morceaux de géographie :

Tandis que j'écris cette page, je lis qu'un lac patagon a disparu du jour au lendemain. [...] Certains croient que le lac s'est évaporé, c'est le premier lac qui s'envole, disent-ils, sans se rappeler qu'entre 1977 et 1978 les lacs volaient en bandes. Ainsi se perdirent le lac de la Trouille, le lac Petit Poucet et le lac Sans Retour, à côté d'autres, plus modestes. Les patrouilles militaires d'alors les virent s'élever tels des ballons aérostatiques, déplacés par les mouvements des plaques géologiques, puis tomber à l'intérieur des volcans, dans la cordillère des Andes. On les effaçait des cartes et sur le territoire qui avait disparu on dessinait des ondulations bleutées symbolisant les neiges inaccessibles. Les cartographes des autres pays

Los mapas son casi infinitos pero a la vez son incompletos. En Highland Park, por ejemplo, falta el *eruv*. Faltan los habitantes que van a nacer mañana. Para ver a Simón era preciso que yo bajara (o que subiera) a un mapa, si era posible a todos los mapas. »

⁶⁸⁴ *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.194 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.187 : « Al otro lado era de día. [...] ¿Dónde estoy?, preguntó. Está en la puerta de Mandelbaum, en la frontera, le respondieron. »

⁶⁸⁵ *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.196 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.189 : « Te sucedió en el geriátrico lo mismo que me sucede a mí en los sueños, dice [Emilia]. Veo lugares que no están más y personas que cuando tratan de entrar en ellos desaparecen. Viajo a ciudades que se desplazan por mapas que todavía no fueron dibujados. En mis sueños las estaciones pasan rápido, el invierno de la noche es la primavera por la mañana y el verano es otoño, o el oeste es el sur. »

demandaient des précisions sur ces espaces vides et la réponse des autorités argentines, une maxime de l'évêque Berkeley, était invariable : « Ce que l'on ne voit pas n'existe pas. »⁶⁸⁶

La junte réussit donc à faire disparaître certains éléments géographiques, les mettant hors d'atteinte à travers le signe des « neiges inaccessibles » : si les cartes d'Emilia peuvent permettre de retrouver les disparus, la dictature peut faire disparaître ce qui n'est pas indiqué par les cartes — les lieux et ceux qui s'y trouvent. En effet, Simón disparaît alors qu'il est envoyé avec Emilia « relever dix kilomètres d'un chemin invisible — qui sur la carte n'apparaissait qu'en pointillé — dans le sud de Tucumán. »⁶⁸⁷ Or c'est à cet endroit que Simón et Emilia trouveront des vagabonds, qui ressemblent étrangement à ceux déplacés par le Général Bussi — et sur lesquels a écrit Martínez — :

On les avait expulsés de la ville de Tucumán dans des camions de la fourrière et abandonnés dans le désert de Catamarca [...].⁶⁸⁸

Simón commettra l'erreur de tenter de les faire sortir de cet endroit où Bussi les avait fait disparaître, car il disparaîtra à son tour. On peut déjà pressentir que cet endroit est voué à la disparition, car avant même de trouver les mendiants, les protagonistes le ressentent eux-mêmes :

Nous n'allons arriver nulle part, dit Emilia. Simón répondit : Sans doute parce que nous sommes déjà nulle part.⁶⁸⁹

La carte va ainsi engloutir Simón, le rejeter dans la réalité de la disparition, un monde caractérisé par le non-être, et auquel Emilia tentera de l'arracher. Lorsqu'elle le retrouve, Simón devient son point de repère, et paradoxalement celui qui s'était perdu dans cette carte de Tucumán devient lui-même une carte, dans un mouvement d'inversion que l'on peut interpréter comme une victoire sur le travail de destruction engagé par la junte :

[Emilia] se laisse submerger par le bonheur de savoir que [Simón] dort ici, dans sa chambre, et qu'elle restera toujours à ses côtés au lieu de perdre sa vie parmi les cartes de Hammond. A quoi bon le réveiller ? Ce corps étendu à côté d'elle est l'unique carte dont elle a besoin pour se guider à travers le

⁶⁸⁶ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.126-127 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.122-123 : « Mientras escribo esta página leo que ha desaparecido un lago patagónico de la noche a la mañana. [...] Algunos creen que el lago se evaporó, es el primer lago que se va volando —dicen—, sin recordar que entre 1977 y 1978 los lagos volaban en bandadas. Así se perdieron el lago del Jabón, el lago Pulgarcito y el lago Sin Regreso, junto con otros más modestos. Las patrullas militares de entonces los vieron elevarse como globos aerostáticos, desplazados por el movimiento de las placas geológicas, y caer en el interior de los volcanes, en la cordillera de los Andes. Se los borraba de los mapas y en el territorio perdido se dibujaban las ondulaciones azuladas que eran símbolo de las nieves inaccesibles. Los cartógrafos de otros países pedían precisiones sobre los espacios vacíos y las autoridades argentinas respondían, invariables, con una observación del obispo Berkeley: "Lo que no se ve no existe". »

⁶⁸⁷ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.53 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.51 : « relevar diez kilómetros de un camino invisible —que en el mapa aparecía sólo como una línea de puntos— del sur de Tucumán. »

⁶⁸⁸ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.59 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.56 : « Los habían sacado de la ciudad de Tucumán en camiones para perros y los abandonaron en los páramos de Catamarca [...]. »

⁶⁸⁹ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.56 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.53 : « No vamos a llegar a ninguna parte, dijo Emilia. Simón contestó: Será porque ya estamos en ninguna parte. »

temps. Et, en y réfléchissant bien, à quoi peut bien lui servir le temps si celui-ci s'est replié sur lui-même et tient tout entier dans le corps aimé ?⁶⁹⁰

Simón devient ainsi la boussole selon laquelle s'orientera dorénavant Emilia, en tant que carte il est devenu le passage d'Emilia vers une autre réalité. Cette carte que constitue le corps de Simón rappelle la définition donnée par l'un des inconnus avec lesquels déjeune Simón au début du roman :

Les cartes sont des fictions mal écrites. [...] Trop d'informations et aucune histoire. Celles de jadis étaient de vraies cartes : là où il n'y avait rien, elles créaient des mondes.⁶⁹¹

Simón, devenu carte, crée un monde pour lui et Emilia. Notons d'autre part qu'Emilia est d'une certaine façon passée de réalités en réalités grâce aux cartes : son emploi de cartographe à l'Automobile Club lui permet d'amasser l'argent nécessaire pour fuir l'Argentine et se lancer à la recherche de Simón — et une fois qu'elle l'a retrouvé, elle quitte Hammond — :

Quand on lui demandait de dessiner des cartes en heures supplémentaires, elle acceptait avec plaisir, même si elle était sous-payée. Elle élaborait déjà des plans pour courir le monde à la recherche de Simón.⁶⁹²

Les cartes que dessine Emilia représentent donc symboliquement la porte de sortie de l'Argentine, grâce à l'argent qu'elle en retire. Une fois hors du pays, elle continue à travailler comme cartographe, et s'acharne à laisser des signes de son passage à Simón dans les cartes qu'elle trace, pour qu'il vienne l'y retrouver :

A Caracas, j'ai baptisé les rues d'un quartier entier pour te guider : Iván le Fanfaron, Chatte Novice. Tout en haut il y avait une place. Je l'ai appelée Simón Yemilia. Les habitants croyaient que c'était un hommage à Simón Bolívar ; j'avais ajouté Yemilia parce que beaucoup de filles se prénomment comme ça dans le coin, Yamila, Yajaira, Yamila, mais moi je savais que tu comprendrais mes intentions, je savais que si tu passais par là ou si une nouvelle carte de Caracas te tombait entre les mains, tu n'aurais aucun mal à me retrouver.⁶⁹³

Cette réalité alternative dans laquelle se lance Emilia est donc rendue possible par les cartes, véritables créatrices de mondes et portes d'accès à des réalités distinctes. Cette réalité à

⁶⁹⁰ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.254-255 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.245 : « [Emilia] [s]e deja llevar por la felicidad de saber que [Simón] duerme ahí, en el cuarto, y que ya no lo dejará solo para perder la vida entre los mapas de Hammond. ¿Para qué despertarlo? Ese cuerpo que yace al lado es el único mapa que necesita para orientarse en el tiempo. Y pensándolo bien, ¿qué falta le hace el tiempo cuando el tiempo se ha plegado sobre sí mismo y cabe entero en el cuerpo que ama? »

⁶⁹¹ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.16 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.16 : « Los mapas son ficciones mal escritas [...]. Demasiada información y ninguna historia. Mapas eran los de antes: donde había nada creaban mundos. »

⁶⁹² *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.229 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.221 : « Cuando le pedían que dibujara mapas fuera de hora aceptaba con gusto, aunque le pagaran monedas. Ya estaba elaborando planes para salir al mundo en busca de Simón. »

⁶⁹³ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.253 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.244 : « En Caracas bauticé las calles de un barrio entero para orientarte: Iván el Cobero, Coño Verde. En la cima había una plaza empinada. La llamé Simón Yemilia. Los vecinos creían que era un homenaje a Simón Bolívar; le agregué Yemilia porque así se llaman muchas chicas de por ahí, Yamila, Yajaira, Yamila, pero yo sabía que vos ibas a darte cuenta de mi intención, sabía que si ibas por ahí o llegaba a tus manos un mapa nuevo de Caracas, te iba a ser fácil dar conmigo. »

laquelle parvient à accéder Emilia est salvatrice, c'est ainsi que d'une certaine façon elle sort de son purgatoire, et accède enfin à son paradis.

Les cartes sont donc un symbole positif, puisqu'elles sont le passage vers le bonheur pour Emilia. Toutefois, si ce personnage en particulier a trouvé son salut en passant *de l'autre côté* pour atteindre son paradis, d'autres personnages basculeront dans un monde que l'on pourrait comparer cette fois-ci à l'enfer, notamment ceux qui tomberont dans la folie.

2.3.2. Des réalités créées par la folie

Trois personnages vont progressivement sombrer dans la folie et être ainsi amenés à vivre sur une autre rive de la réalité. Leurs folies ne sont cependant pas similaires : pour deux d'entre eux, les concepts de vie et de mort se troubleront, et ils tenteront d'en transgresser les frontières ; le troisième sera quant à lui dévoré par une paranoïa qui l'amènera à un processus d'inversion des valeurs.

2.3.2.1. Passions nécrophiles

Le premier de ces personnages à céder à la folie, dans *Santa Evita*, est Eduardo Arancibia, dont le surnom chargé de sens était déjà *le fou*⁶⁹⁴. La présence du corps d'Evita dans la mansarde de sa maison va le mener à nourrir une passion dévorante pour la dépouille, et cette obsession finira par un drame, Arancibia tuant sa femme Elena. La réalité des deux femmes aimées se mêle alors dans l'esprit brisé d'Arancibia :

« Elena », a-t-il balbutié, puis « Elita ». Je me suis approchée de lui : « Eva, Evena », a-t-il répété, comme s'il m'appelait. Ses yeux étaient perdus dans le vague, il était vidé de son être. Il a récité cette litanie pendant toute la nuit : « Evena, Elita ».⁶⁹⁵

Une sorte de malédiction plane en effet dans *Santa Evita* sur tous ceux qui s'approchent du corps ; parmi eux, certains connaissent un destin particulièrement tragique, et le colonel Moori Koenig en fait partie. Chargé dans un premier temps de la disparition du corps d'Evita, il va peu à peu être détruit par cette mission qu'on lui a assignée :

— Le colonel de *Esa mujer*, ajoutai-je, ressemble au détective de *La Muerte y la brújula*. Ils déchiffrent l'un et l'autre une énigme qui les détruit.

[...] le colonel de Walsh attend également un châtement inéluctable bien qu'il en ignore l'origine. On l'assaille de malédictions téléphoniques. Des voix anonymes lui annoncent que sa fille va avoir la polio, que lui sera châtré. Et tout ça pour s'être approprié Evita.⁶⁹⁶

⁶⁹⁴ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita*, op.cit., p.128 : « Son surnom à l'Ecole de guerre : le fou. » ; *Santa Evita*, op.cit., p.165 : « Su apodo en la Escuela de Guerra : el Loco. »

⁶⁹⁵ *Ibid.*, *Santa Evita*, op.cit., p.238 ; *Santa Evita*, op.cit., p.304 : « "Elena", balbuceó. Y después dijo: "Elita". Me le acerqué: "Eva, Evena", repitió, como si me llamara. Sus ojos estaban fijos en ninguna parte, el ser se le había ido. Repitió esa litania toda la noche: "Evena, Elita". »

⁶⁹⁶ *Ibid.*, *Santa Evita*, op.cit., p.47 ; *Santa Evita*, op.cit., p.63 : « El coronel de "Esa mujer", comentó, se parece al detective de "La muerte y la brújula". Ambos descifran un enigma que los destruye. [...] el coronel de

Le corps d'Evita résiste à la manipulation des militaires, fait échouer leurs plans. Lorsque Moori Koenig apprend l'existence des trois copies du corps d'Evita commence le lent processus qui le mènera jusqu'aux tréfonds de la folie. En effet, c'est à ce moment qu'il imprime une marque, *sa* marque sur le corps d'Evita, afin de pouvoir la distinguer des copies. Ce sont là les premiers symptômes d'un désordre qui ne tardera pas à s'accroître :

Il arriva au bureau avec une migraine lancinante, symptôme d'un quelconque désordre. [...] Quelque chose, maintenant, se modifiait dans la structure de la nature.⁶⁹⁷

La dépouille deviendra peu à peu une obsession :

Cela faisait des mois que le colonel se tourmentait pour avoir laissé partir Evita. Sans elle, plus rien n'avait de sens. [...] Mon Dieu, comme elle lui manquait !⁶⁹⁸

Cette attirance paradoxale, où se mêlent dans un premier temps haine et désir, devient une passion qui le consumera et le poussera vers l'alcoolisme :

Il éprouvait une soif atroce. Que lui arrivait-il ? Il avait soif tout le temps. Une soif inextinguible rongait ses entrailles et aucun alcool, si brûlant fût-il, ne pouvait l'étancher.⁶⁹⁹

Au contact du corps embaumé, la limite entre vie et mort se trouble bientôt pour Moori Koenig :

Sur ses fiches, il l'appelait parfois « Personne », ou bien la défunte, voire ED ou CF, les abréviations de Eva Duarte et de « cette femme ». Elle devenait de plus en plus « Personne » et de moins en moins la défunte. Il le constatait dans sa propre chair, car il se sentait malade, différent [...].⁷⁰⁰

Dans l'esprit tourmenté du colonel, le corps d'Evita transgresse la frontière séparant la mort de la vie, redevenant une personne et non un cadavre. Au paroxysme de sa folie, alors qu'il attend l'arrivée de ce qu'il croit être le corps d'Evita, et non une de ses copies, il s'installe dans un hôtel où il donne pour nom « *Geliebter*, l'amant »⁷⁰¹ : « Un seul désir l'habitait : la posséder, la revoir. »⁷⁰²

Alors que Moori Koenig attend l'arrivée du bateau transportant le corps, il semble ressentir ce glissement de sa personne à travers une limite qu'il n'aurait pas dû franchir :

Walsh también espera un castigo que va a llegar fatalmente, aunque no se sabe de dónde. Lo atormentan con maldiciones telefónicas. Voces anónimas le anuncian que su hija enfermará de polio, que a él van a castrarlo. Y todo por haberse apoderado de Evita. »

⁶⁹⁷ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.116-117 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.151 : « Llegó a la oficina con un dolor de cabeza tenaz, reflejo de algún desorden. [...] Algo, ahora, estaba desplazándose de lugar en la estructura de la naturaleza. »

⁶⁹⁸ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.223 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.285 : « El coronel llevaba meses atormentándose por haber dejado marchar a Evita. Nada tenía sentido sin Ella. [...] Dios mío, cómo la extrañaba. »

⁶⁹⁹ *Idem* : « Sentía una sed atroz. ¿Qué le estaba pasando? Tenía sed todo el tiempo. No había fuego ni alcohol que le quitara la sed de las insaciables entrañas. »

⁷⁰⁰ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.224-225 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.287 : « En las fichas la llamaba a veces Persona, a veces Difunta, a veces ED o EM, abreviando Eva Duarte y Esa Mujer. Cada vez era más Persona y menos Difunta: él lo sentía en su sangre, que se enfermaba y cambiaba [...]. »

⁷⁰¹ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.301 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.388 : « *Geliebter*, el Amante. »

⁷⁰² *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.301 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.387 : « Sólo quería poseerla, volverla a ver. »

Rien ne semblait à sa place, ni les personnages ni le temps ; le colonel se sentit lui aussi étranger, dans une atmosphère irréelle contre laquelle il lui fallait peut-être se rebeller.⁷⁰³

Il aurait souhaité soigner son apparence pour recevoir le corps — encore une marque de sa folie, qui le pousse à agir comme un amant s’apprêtant à recevoir sa maîtresse, quand bien même il s’agit ici d’un cadavre — :

Il n’avait pas le temps de se raser ni de prendre un bain pour recevoir « Personne ». Son cœur battait la chamade.⁷⁰⁴

Cette émotion violente qui le gagne à l’idée de revoir le corps d’Evita constitue une preuve de ce qui est désormais un véritable amour, une passion nécrophile. Il devient fou de rage lorsque l’on tente de lui subtiliser le corps et qu’il le retrouve dans la vitrine d’une maison close. La présence presque blasphématoire de celle que certains souhaitaient alors voir canonisée dans un lieu de prostitution est un autre clin d’œil de l’auteur au grotesque de la situation, et traduit le passage de Moori Koenig *de l’autre côté* : il était de ceux qui du vivant d’Evita la méprisaient, la considérant comme une prostituée, et maintenant c’est lui qui s’indigne de trouver ici celle qu’il appelle « ma sainte »⁷⁰⁵. Basculant complètement dans la folie, Moori Koenig exprime alors en effet des sentiments amoureux et parle à la dépouille, heureux de la posséder enfin :

Il déposa tendrement « Personne » dans l’Opel blanche [...]. Il s’était arrêté deux fois sur l’autoroute pour la contempler : c’était sa conquête, sa victoire, mais ne l’avait-il pas sauvée trop tard ? « Pauvre petite, ma sainte, mon amour, ils t’ont tellement négligée qu’ils t’ont dépouillée de presque toute ta lumière, tu as perdu ton parfum, que ferais-je sans toi, ma bienheureuse, mon Argentine ! »⁷⁰⁶

A partir de cet instant, il s’adresse à plusieurs reprises à la dépouille, l’associant à ses projets :

— Nous nous en allons, lui dit-il.⁷⁰⁷

[...] il avait besoin d’avoir une conversation avec elle avant d’aller plus avant, il lui fallait savoir si le désespoir de l’abandon la remplirait de larmes et fanerait son corps. [...] Il la coucha doucement dans le cercueil et commença à lui parler. Entre chaque phrase, il levait sa bouteille de gin, la regardait, transi d’étonnement, et avalait une gorgée. « Mon papillon, dit-il (c’était la première fois qu’il utilisait cette expression), je vais être obligé de te quitter. [...] Je vais t’enterrer dans le jardin de ma grand-mère. Elle et le vieux veilleront sur toi. [...] *Oma, Opapa*. « Personne » va rester avec vous. Elle est bien élevée, calme. Elle se débrouille toute seule. Vous avez vu comme elle a mystifié la patrouille ? Tu t’es transformée, Papillon. Tu as caché tes ailes et es devenue chrysalide. Tu as effacé ton parfum de mort.⁷⁰⁸

⁷⁰³ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.305 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.393 : « La personas y el tiempo estaban fuera de lugar; el Coronel también se sintió ajeno, en un declive de la realidad que tal vez no le correspondía. »

⁷⁰⁴ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.304 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.392 : « No tenía tiempo de afeitarse ni de bañarse para Persona. No le quedaba calma en el corazón. »

⁷⁰⁵ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.310 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.400 : « mi santa ».

⁷⁰⁶ *Idem* : « El Coronel depositó a Persona con ternura en el Opel blanco [...]. En la autopista, se detuvo dos veces a contemplarla: era su conquista, su victoria, pero quién sabe si no estaba rescatándola demasiado tarde, pobrecita, mi santa, querida mía, te han descuidado tanto que te han despellejado casi toda la luz, has perdido el perfume, mi bienaventurada, mi argentina. »

⁷⁰⁷ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.313 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.403 : « —Nos vamos —le dijo. »

⁷⁰⁸ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.315-316 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.407 : « [...] antes de seguir adelante necesitaba hablar con Ella, saber si la infelicidad de saberse abandonada la llenaría de lágrimas y le borraría el

Moori Koenig semble attendre une réaction de la part du corps, une réponse à ses sentiments. Ce besoin impérieux d'avoir Evita près de lui est associé à son alcoolisme, à cette soif qu'aucun alcool ne parvient à éteindre, puisqu'il boit pendant sa « conversation » avec le corps ; il confie la dépouille aux morts de sa propre famille, leur faisant l'éloge de la capacité de « Personne » à se métamorphoser et à cacher sa condition de défunte, c'est-à-dire à transgresser la frontière entre la vie et la mort. L'obsession du colonel pour Evita devient alors totale : « [...] elle était son chemin, sa vérité et sa vie. »⁷⁰⁹

Pour le colonel, il n'existait pas d'autre réalité qu'Evita. Sans elle, le monde lui paraissait insoutenable.⁷¹⁰

Dès lors, Moorikoenig appartient à une autre réalité, faite de tourments :

[...] le colonel ne ressentait rien d'autre que les élancements de son propre enfer.⁷¹¹

On remarque ainsi que les limites que peuvent franchir les personnages dans l'œuvre de Martínez peuvent les mener à leur salut — c'est le cas d'Emilia, qui quitte enfin son purgatoire de trente ans et accède au paradis — ou à leur damnation — c'est le cas de Moorikoenig, dévoré par un feu inextinguible représentant à la fois sa passion brûlante pour Evita ainsi que les flammes de l'enfer commençant à l'envahir.

Le corps en apparence sans défense d'Evita, maltraité dans un premier temps par Arancibia, puis par le colonel, semble prendre sa revanche en inversant les rôles : il corrompt progressivement le corps et l'esprit de ses bourreaux.

2.3.2.2. Paranoïa et inversion des valeurs

Un autre personnage de l'œuvre de Martínez, obsédé lui aussi par le corps d'une femme — vivante cette fois-ci —, va succomber à la folie également à cause de sa volonté de la posséder : il s'agit de Camargo, dans *El vuelo de la reina*.

En effet, Camargo, dans son acharnement à créer la réalité — en tant que journaliste —, à en être le chef d'orchestre, contrôlant la vie et la mémoire des autres, va sombrer dans une certaine forme de folie. Le narrateur, dès le début du roman, laisse entendre que ce personnage tend à franchir la limite séparant notre monde d'une autre réalité :

cuerpo. [...] La acostó con dulzura en el ataúd y comenzó a hablarle. (...) “Mariposa mía”, dijo. Nunca antes en su vida había usado esa palabra. “Voy a tener que dejarte. [...] Voy a enterrarte en el jardín de mi abuela. Ella y el viejo te van a cuidar. [...] Oma, Opapa. Persona va a quedarse con ustedes. Es educada, tranquila. Se las arregla sola. Fíjense cómo engañó a los de la patrulla. Te transformaste, Mariposa. Escondiste las alas y te volviste crisálida. Te borraste el perfume de la muerte. »

⁷⁰⁹ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.314 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.405 : « Ella era su camino, su verdad y su vida. »

⁷¹⁰ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.330 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.425 : « Para el Coronel, no había otra realidad que Evita. El mundo le parecía, sin Ella, intolerable. »

⁷¹¹ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.335 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.431 : « [...] el Coronel ya no sentía nada, salvo los redobles de su propio infierno. »

Reviens à la réalité, Camargo, la réalité revient. Mais t'est-il jamais arrivé d'en sortir ?⁷¹²

Un second indice présageant de la folie à laquelle Camargo semble destiné à succomber est le parallèle entre sa propre vie et celle de son homologue brésilien, Antonio Marcos Pimenta Neves, éditeur tombé lui aussi amoureux d'une de ses collaboratrices, et qui finira par l'assassiner. L'obsession de Pimenta Neves pour cette femme, sa jalousie malade, l'ont fait franchir une ligne, comme le ressent Camargo lui-même :

Le plus déconcertant de l'histoire, c'est que tu avais contacté Pimenta juste avant l'assassinat, alors qu'il commençait à changer de peau, qu'il se trouvait au bord de cette chose qui l'attirait comme un abîme aimanté. *J'ai décidé d'être ce que le crime a fait de moi*, avait dû penser Pimenta, sur le point de franchir la limite.⁷¹³

Tout comme Moori Koenig, Pimenta *devient* sa maladie, la folie — meurtrière dans son cas — devient son essence, son identité, puisqu'il a « chang[é] de peau » — littéralement, en langue originale, il était « dans le passage entre une essence et une autre ». Il est « au bord » de la folie, qui se trouve de l'autre côté de l'« abîme », de « la limite » :

Après de nombreux mois sans nouvelles de lui, tu l'avais écouté sans déceler les signes avant-coureurs d'une catastrophe, et ce n'est que le lundi que tu as pris conscience que sa voix était déjà entrée dans la folie pendant qu'il te parlait.⁷¹⁴

Pimenta est ainsi « entr[é] dans la folie », il en a franchi le seuil : il a transgressé la limite vers un autre monde. De même, le lecteur va constater le « passage d'une essence à une autre » chez Camargo, à mesure que sa paranoïa enfle démesurément ; son passé d'enfant abandonné par sa mère l'amène à se sentir de plus en plus souvent trahi, humilié, rejeté :

Il le voyait venir, il savait que tôt ou tard elle l'abuserait.⁷¹⁵

— J'en ai marre, marre de tes mensonges. Dès que j'ai le dos tourné, tu mens. Tu te fous de moi, tu crois que je ne le sais pas ? Moi, on me répète tout.

— Camargo, Camargo... où es-tu allé chercher ça ?⁷¹⁶

⁷¹² MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Orgueil, op.cit.*, p.27 ; *El vuelo de la reina, op.cit.*, p.29 : « Volvé a la realidad, Camargo, vuelve la realidad. ¿Pero acaso alguna vez te vas de la realidad? »

⁷¹³ *Ibid.*, *Orgueil, op.cit.*, p.55 ; *El vuelo de la reina, op.cit.*, p.58 : « Lo que más te desconcertaba era el azar de haber llamado a Pimenta justo antes del crimen, cuando estaba en el tránsito de ser a ser, al borde de esa otra cosa que lo atraía como un abismo imantado. *J'ai décidé d'être ce que le crime a fait de moi*, habrá pensado Pimenta sentado sobre aquel límite, he decidido que voy a ser lo que el crimen haga de mí. »

⁷¹⁴ *Ibid.*, *Orgueil, op.cit.*, p.56 ; *El vuelo de la reina, op.cit.*, p.59 : « Después de muchos meses, el viernes oíste su voz sin el menor presagio, y luego, el lunes, te enteraste de que, mientras la oía, esa voz ya había entrado en la locura. »

⁷¹⁵ *Ibid.*, *Orgueil, op.cit.*, p.102 ; *El vuelo de la reina, op.cit.*, p.109 : « Se lo veía venir: tarde o temprano iba a traicionarlo. »

⁷¹⁶ *Ibid.*, *Orgueil, op.cit.*, p.173 ; *El vuelo de la reina, op.cit.*, p.183 : « —Estoy harto, harto de que me mientas. Me doy vuelta y mentís. Te reís a mis espaldas, ¿te creés que no lo sé? A mi me cuentan todo. »

—Camargo, Camargo, ¿de dónde has sacado eso? »

Des suppositions confuses lui traversent l'esprit. Ne serait-elle pas en train d'attendre un autre amant, quelqu'un avec qui elle ne communique que (sic) par téléphone ? Sinon, que ferait-elle dans cet endroit du matin au soir ? Concentre-toi, Camargo, concentre-toi.⁷¹⁷

Habitué à manipuler la destinée des autres, les surveillant par tous les moyens possibles, il croit sans cesse être en train de subir à son tour leur manipulation, y compris lorsque sa femme le supplie de venir au chevet de leur fille mourante — la paranoïa se double alors d'une incapacité à l'empathie — :

Ne me presse pas, Brenda, lui dis-tu. Tu veux toujours orienter la vie des autres. [...] Elle a tenté de te manipuler, mais une fois de plus tu as contourné l'obstacle.⁷¹⁸

Ton ex-femme est devenue folle. Comment peut-elle imaginer que tu vas sauter dans un avion au moindre soubresaut de la maladie d'Ángela ? Ce n'est pas la première fois qu'elle essaie de te mobiliser pour une fausse alarme.⁷¹⁹

On peut remarquer que l'aliénation de Camargo est soulignée par l'usage de la deuxième personne du singulier, qui met la narration dans un entre-deux, le lecteur ayant deux options de compréhension : il peut s'agir du narrateur omniscient s'adressant au personnage — permettant par là-même une distanciation ironique rendant plus évidente encore la distorsion mentale de Camargo —, ou bien cette deuxième personne tutoyant Camargo n'est autre qu'une voix intérieure qui s'adresse à lui-même — autre symptôme de folie, dans une sorte de dédoublement de personnalité. L'effet recherché joue sur ces deux options finalement concomitantes, le lecteur n'ayant pas à choisir réellement entre ces deux possibilités complémentaires.

Le dernier stade de sa folie, qui va le mener à commettre l'irréparable, est marqué par une inversion des valeurs : si dans *Santa Evita*, le colonel devient effectivement victime de celle dont il était à l'origine le bourreau, dans *El vuelo de la reina* c'est dans l'esprit de Camargo que les valeurs s'inversent, sa victime Reina devenant coupable, et lui subissant une injustice.

Ce renversement de valeurs débute après la première crise de jalousie de Camargo, lorsqu'il commence à recourir à la violence physique et à se montrer menaçant :

— [...] Si tu commences à déconner il faudra que je te brûle la cervelle. Et un homme comme moi finira sa vie en taule à cause des caprices d'une fille comme toi. C'est inadmissible, tu ne trouves pas ?⁷²⁰

⁷¹⁷ *Ibid.*, *Orgueil, op.cit.*, p.272 ; *El vuelo de la reina, op.cit.*, p.286 : « Un revuelo de suposiciones le atormenta la imaginación. ¿No estará esperando ella a otro amante, alguien con quien no se comunica por teléfono? De lo contrario, ¿qué hace en ese lugar hasta la noche? Pensá, Camargo, pensá. »

⁷¹⁸ *Ibid.*, *Orgueil, op.cit.*, p.139-140 ; *El vuelo de la reina, op.cit.*, p.149 : « No me apurés, Brenda, le decis. Siempre estás queriendo manejar la vida de los otros. [...] »

Ha tratado de manipularte, y una vez más has evadido el cerco. »

⁷¹⁹ *Ibid.*, *Orgueil, op.cit.*, p.147-148 ; *El vuelo de la reina, op.cit.*, p.157 : « Tu ex mujer se ha vuelto loca. ¿Cómo se le ocurre que podés viajar al menor sobresalto de salud de Ángela? No sería la primera vez que trata de enredarte una falsa alarma. »

⁷²⁰ *Ibid.*, *Orgueil, op.cit.*, p.175 ; *El vuelo de la reina, op.cit.*, p.184 : « — [...] Si salís de joda no tengo más remedio que volarte la cabeza. Un hombre como yo tendría que pasarse la vida en cana por el capricho de una mina como vos. Inconcebible, ¿no? »

L'orgueil démesuré de Camargo l'amène dans sa folie à subordonner ceux qui l'entourent, à les inscrire dans une hiérarchie pervertie, où la raison est toujours de son côté, même après avoir frappé Reina :

Camargo ne formula aucune excuse et se comporta comme si elle était responsable de tout.⁷²¹

Le processus d'inversion des valeurs ne fera alors que s'accélérer ; l'esprit malade de Camargo le présente comme prisonnier de Reina, qu'il juge responsable de l'échec de son mariage :

Se libérer de la femme n'allait pas être si simple.⁷²²

Pour elle, rien que pour elle, tu t'es séparé de Brenda et éloigné des jumelles, bien que, tôt ou tard, c'est ce que tu aurais peut-être fini par faire.⁷²³

Bientôt, cette inversion s'aggrave, face à une réalité que Camargo tolère difficilement, présentant aux autres une réalité inversée et se leurrant ainsi lui-même :

L'état d'Ángela empire, et même si Brenda refuse de l'admettre, je sais qu'elle peut mourir d'un moment à l'autre.⁷²⁴

Je ne confonds pas les sentiments et le travail.⁷²⁵

Alors que sa vengeance est — croit-il alors — consommée, va commencer à s'insinuer dans l'esprit de Camargo l'idée que c'est Reina la véritable coupable du viol qu'elle a subi :

Il semble peu probable que la femme aille rapporter cela à la police. Elle ne pourra même pas affirmer qu'on l'a violée. [...] Peut-être même va-t-elle se sentir coupable. Elle a oublié de verrouiller la porte de son appartement et d'appeler un serrurier, ainsi que Sicardi le lui avait conseillé. [...] comment s'y prendrait-elle pour annoncer cela à son amant ? Et lui, quelle serait sa réaction ? Si Camargo était à la place de cet homme, il écouterait son histoire d'une oreille incrédule. Prendre au sérieux une femme qui se dénude devant une fenêtre sans rideaux, exposée aux regards des autres, et se déhanche de façon provocante était une stupidité. Peut-on faire confiance à ce genre de femme ?⁷²⁶

Camargo reprend implicitement à son compte l'idée abominable, mais encore répandue dans pareils cas, que Reina est responsable du viol qu'elle a subi, étant donné son attitude

⁷²¹ *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.178 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.188 : « Camargo no le pidió perdón, y se comportaba como si fuera ella la que estaba en falta. »

⁷²² *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.229 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.241 : « No le iba a ser fácil liberarse de la mujer. »

⁷²³ *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.150 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.160 : « Por ella, sólo por ella, te separaste de Brenda y te alejaste de las mellizas, aunque quizá tarde o temprano lo habrías hecho. »

⁷²⁴ *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.151 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.161 : « Ángela está peor. Aunque Brenda no quiere admitirlo, sé que mi hija puede morir de un momento a otro. »

⁷²⁵ *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.153 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.163 : « Nunca permito que los sentimientos se mezclen con el trabajo. »

⁷²⁶ *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.230-231 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.242-243 : « Era improbable que la mujer denunciara el hecho a la policía. Ni siquiera podía estar segura de que la hubieran violado. [...] Quizás hasta se sintiera culpable. Había olvidado cerrar con traba la puerta del departamento y llamar a un cerrajero para que colocara un mecanismo de seguridad, tal como Sicardi le había aconsejado. [...] ¿cómo haría para contárselo al amante? Y él, ¿qué haría? Si Camargo estuviera en el lugar de ese hombre, oíría la historia con desconfianza. Era una idiotez tomar en serio a una mujer que se desnudaba delante de una ventana sin cortinas, exponiéndose a miradas intrusas, y que mecía el cuerpo de manera provocadora. ¿Se puede confiar en una mujer así? »

provocatrice. Cette inversion des rôles, la victime devenant coupable, est renforcée à travers le parallèle que fait Camargo entre son crime et celui commis dans un film d'Elio Petri :

[...] un de ces chefs-d'œuvre de l'intelligence criminelle où les faits s'ordonnent presque d'eux-mêmes pour que la victime apparaisse comme étant la seule coupable. Mais le personnage [...] n'avait pas le raffinement intellectuel de Camargo et commettait des erreurs fatales en se montrant arrogant [...]. Camargo, en revanche, [...] était au-dessus de tout soupçon et aussi de toute autorité.⁷²⁷

Mais, nous l'avons vu au début du roman, l'histoire de Camargo est un parallèle de celle de Pimenta Neves, aussi le terrible dénouement est-il inéluctable, comme dans une tragédie dont Camargo a conscience — mais de façon biaisée encore une fois — : « Tant que la femme ne s'était pas réveillée, il ne pouvait pas bouger de là : c'était là sa plus grande tragédie. »⁷²⁸

Camargo ne lit pas les éléments de la tragédie selon les codes admis, aussi est-il incapable de prévoir l'issue fatale que le lecteur pressent ; il juge ainsi que c'est Reina qui a bien trop d'orgueil : « L'orgueil la perd, comme d'habitude. »⁷²⁹

De même, il n'a aucune conscience d'avoir sombré dans la folie, mais remet en question la santé mentale de Reina :

— Reina. Je crois que tu as perdu la tête.⁷³⁰

Après l'assassinat, Camargo sombre dans le déni, puisqu'il estime avoir été jugé lors d'un « procès pour un homicide dont il n'est pas coupable, ainsi que tous l'admettent aujourd'hui »⁷³¹. Immédiatement après avoir tué Reina, Camargo ne songe pas à s'atteler à dissimuler son crime, il a même une pensée tout autre :

Tu aimerais appeler Maestro pour lui raconter tout ce qui est arrivé et le prier de mettre la nouvelle à la une de demain. Ça va faire scandale et *El Diario* se doit de relater l'histoire mieux que les autres journaux. Tu le feras plus tard.⁷³²

Il ne s'agit pas là d'un sentiment passager, puisque Camargo ira encore plus loin dans cette démarche :

⁷²⁷ *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.231 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.243 : « [...] una de esas obras maestras de la inteligencia criminal en la que los hechos se acomodan, casi por sí mismos, de un modo que permite imaginar a la víctima como la única culpable. Pero el personaje [...] carecía del refinamiento intelectual de Camargo y cometía errores de arrogancia [...]. Camargo, en cambio, [...] estaba por encima de toda sospecha y también por encima de toda autoridad. »

⁷²⁸ Pour les besoins de notre étude, la traduction commerciale s'éloignant du texte original, nous traduisons ce passage. MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.248 : « Hasta que la mujer no despertara no podía moverse de allí: esa era su mayor tragedia. »

⁷²⁹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Orgueil*, *op.cit.*, p.259 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.272 : « El orgullo la pierde, como de costumbre. »

⁷³⁰ *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.267 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.281 : « —Reina. Creo que has perdido el juicio. »

⁷³¹ *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.277 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.291 : « proceso por un homicidio del que no es culpable, como ahora todos lo admiten ».

⁷³² *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.276 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.290 : « Quisieras llamar a Maestro para contarle lo que ha pasado y pedirle que ponga la noticia en la primera página de la edición de mañana. Será un escándalo y *El Diario* debe esmerarse en contar la historia mejor que nadie. Lo harás más tarde. »

Peu après le crime, il a contacté Maestro depuis l'hôpital où il était interné pour se plaindre, car *El Heraldito* publiait sur l'affaire des articles plus rigoureux, plus fouillés que *El Diario*. « Faut-il que je sois là pour que vous sachiez ce que vous devez faire ? lui a-t-il lancé. Tu n'as donc aucun journaliste capable de bien raconter une histoire d'amour et de trahison ? » L'incident paraît improbable, pourtant il suffit d'aller consulter les archives de l'époque pour se rendre compte qu'il est véridique.⁷³³

Loin de se repentir de son crime, Camargo n'est intéressé que par le fait que son journal doit avoir la primeur de cette information, et la relater mieux que nul autre quotidien. Qu'importe le fonds, qu'importent ses manœuvres et son crime ignobles : les émotions lui sont devenues étrangères, seul compte le scoop.

Cette inversion des valeurs incarnée en Camargo, qui revendique son crime, sûr d'être dans son bon droit, amène cependant une inversion de la situation, puisque Camargo va passer de dominant à dominé, à travers la maladie qui le foudroie après le procès : en chaise roulante, il est désormais dépendant de son épouse Brenda, à sa merci.

Cet ironique retournement de situation achève de démontrer la folie que constitue la considération d'une situation depuis un point de vue unique — ici représenté par la vision paranoïaque de Camargo. En effet, Camargo ne considère qu'une seule rive de la réalité, comme il observe Reina depuis le bâtiment d'en face : sur sa rive, depuis cet appartement d'où il ourdit sa vengeance, son ego prend toute la place ; l'autre rive, celle de Reina, est au contraire caractérisée par la multiplicité et semble ainsi défier Camargo. En effet, c'est en fouillant l'appartement de Reina qu'il découvre qu'elle se consacre à d'autres travaux d'écriture que les articles pour lesquels il la paie, travaux en lien notamment avec le jumeau du Christ, thème qui passionne Reina. Ce sujet est emblématique de tout ce que Camargo ne peut tolérer : envisager des alternatives à la réalité que nous connaissons. Il est inconcevable pour lui de ne pas contrôler toutes les rives de la réalité, de ne pas réussir à les faire se confondre avec la sienne, qu'il estime devoir prévaloir ; il viole ainsi la volonté de l'autre, viole son corps et son intimité, autant de limites qu'il transgresse, puisqu'il a lui-même franchi le seuil de la folie. Aussi, le monde manichéen de Camargo se heurte aux réalités alternatives qu'envisage Reina, que ce soit intellectuellement ou à travers les choix qu'elle fait dans sa propre vie. L'idée de gémellité, de retour des êtres et des parallèles fascine Reina, et sont autant de réalités alternatives qu'explore l'œuvre de Martínez.

⁷³³ *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.278-279 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.293 : « Poco después del crimen, llamó a Maestro desde el hospital donde lo habían internado para protestar porque *El Heraldito* estaba informando sobre el caso con más rigor y más detalles que *El Diario*. “¿Tengo que estar yo ahí para que sepan lo que deben hacer?”, le dijo. “¿Ya no tenés a nadie que cuente bien una historia de amor y de traición?” El incidente parece inverosímil, pero cualquiera que consulte los semanarios de aquella época verificará que es cierto. »

2.3.3. Des mondes parallèles ou symétriques

Les jeux de miroir et autres symétries abondent en effet dans l'œuvre de Martínez, notamment dans *El vuelo de la reina* et *Purgatorio*, dans lesquels ils jouent un rôle déterminant. Ils sont l'illustration de la pluralité de la réalité, et incarnent ces réalités alternatives dans lesquelles est plongé le lecteur.

2.3.3.1. Le double

Bien des doubles surgissent dans l'œuvre de Martínez, sortes de binômes souvent inquiétants. Ces êtres se reflètent en miroir, mais parfois celui qui se trouve *de l'autre côté* n'est pas la projection parfaite de son modèle. Il en est ainsi d'Ethel, d'après Schroeder :

Sur Ganymède, toute réalité possède son envers. Votre épouse est ici et aussi là-bas.

Comment saurons-nous qu'Ethel est redevenue Ethel ?

Jamais, rétorqua Schroeder, imperturbable. Quelqu'un, sur Ganymède, a découvert en elle des sciences qui méritent d'être apprises. J'ignore comment peut être Mme Dupuy là-bas. Celle d'ici sera toujours la personne que vous avez amenée : douce, docile, perdue et sans mémoire. Mais saine.

Quelles sciences ont-ils bien pu lui trouver ? demanda Dupuy, sarcastique. Il doit s'agir d'une erreur. Ma pauvre Ethel a toujours été très ignorante. Elle sait tout juste lire et prier.⁷³⁴

Dans ce monde inversé qu'est Ganymède d'après Schroeder, Ethel est un puits de science, façon de souligner à quel point Dupuy traite sa femme comme un objet, et non comme un sujet pensant (pour Dupuy, Ethel n'est rien d'autre qu'« une plante »⁷³⁵). Ce double supposé d'Ethel insiste ainsi sur la suffisance et le mépris de Dupuy pour les autres.

Dans *Purgatorio* également, on trouve une autre scène de « miroirs imparfaits » pourrions-nous dire. Emilia se trouve à la réception donnée en l'honneur du roi et de la reine d'Espagne, et découvre qu'elle porte la même robe que la reine, à une différence près :

[...] la reine était là, avec une robe semblable à celle de sa couturière mais qui avait dû lui coûter cent fois plus. C'était la même forme, légèrement ajustée, des parures vieux rose à la taille, de larges bretelles et le décolleté carré qui avait intimidé Emilia. Les deux robes ne se distinguaient que par la couleur : celle de la reine était blanche. Le styliste de Balenciaga ou quelqu'un d'autre avait également posé sur ses épaules une cape jumelle : gaze de soie rose avec un ruban rouge presque invisible.⁷³⁶

⁷³⁴ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.167 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.162 : « En Ganímedes toda realidad tiene su reverso. Su esposa está acá y también está allá.

¿Cómo vamos a saber cuándo Ethel es Ethel?

Nunca, respondió Schroeder, imperturbable. Alguien, en Ganímedes, ha visto en ella ciencias que merecen ser aprendidas. No sé cómo será la señora Dupuy allá. La de acá va a ver siempre la persona que vino con usted: dulce, dócil, perdida y sin memoria. Pero sana.

¿Qué ciencias le pueden haber visto?, dijo Dupuy, sarcástico. Debe de tratarse de un error. La pobre Ethel siempre fue muy ignorante. A duras penas sabe leer y rezar. »

⁷³⁵ Pour les raisons de notre étude, la traduction commerciale s'éloignant du texte original, nous traduisons ce passage : MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatorio*, *op.cit.*, p.282 : « una planta ».

⁷³⁶ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.280-281 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.272 : « [...] allí estaba la reina, con un modelo igual al de su modista pero que debió de costarle cien veces más. Era el mismo diseño, ligeramente entallado, adornos rosa viejo en la cintura, breteles anchos y el escote cuadrado que había intimidado a Emilia. Sólo se distinguían por el color: el de la reina era blanco. El diseñador de Balenciaga o

Ce qui sépare la reine et Emilia, jumelles imparfaites, c'est le veuvage d'Emilia, qui transparait à travers la couleur noire de sa robe. Ce noir rappelle que l'Argentine vit des heures sombres, et insiste sur la réalité des disparus — le mari de la modiste ayant créé la robe en faisant lui aussi partie. N'oublions pas que la scène se déroule en novembre 1978 : l'Espagne est entrée dans la phase de transition démocratique, après une période de dictature ; on peut donc interpréter la couleur blanche de la robe de la reine comme celle de l'espoir, de la lumière après quarante ans de franquisme et de terrorisme d'Etat. De l'autre côté se trouve Emilia, qui incarne la société argentine de l'époque dans le roman : subissant encore une dictature, elle en est prisonnière — et sa situation ne fera qu'empirer puisque c'est après cette soirée que Dupuy l'enferme dans le dressing d'Ethel. Le contraste des couleurs permet ainsi, en mettant en miroir les deux jeunes femmes, de mettre en avant la différence de régime politique des deux côtés de l'Océan Atlantique.

Ces doubles permettent ainsi de braquer le regard du lecteur sur des réalités qui ne devraient pas être, à savoir la violence de la dictature — que ce soit une violence verbale à travers le mépris de Dupuy pour ceux qu'il juge inférieurs, ou une violence physique à travers les innombrables morts et disparus que sème le régime. De même, dans *El vuelo de la reina*, un double de Camargo permet de mettre l'accent sur son péché capital, à savoir l'orgueil ; voici les notes prises par Reina pour son investigation sur le frère jumeau de Jésus :

« [...] Le pape Grégoire I^{er} le Grand étendit l'interdit [des huit vices] à toute la chrétienté et continua de mentionner huit péchés capitaux : envie, colère, gourmandise, luxure, avarice, paresse, orgueil et vanité. C'est Thomas d'Aquin qui, vers 1250, réunit les deux derniers en un. En simplifiant l'orgueil, il le rendit moins terrible et, involontairement, le fomenta. [...] En résumé, l'orgueil est le plus prolifique des péchés capitaux. C'est un delta, une frayère de péchés. Dans *La Montée du Carmel*, saint Jean de la Croix, qui écrivait en castillan, énumère les sept maux qui ravagent l'esprit de l'homme. Toutes sont des variantes de l'orgueil : vanité, gloriole, prétention, vantardise, mépris, morgue, fatuité. Il me semble que toutes les langues ne disposent pas d'autant de mots pour exprimer la même chose. » Les notes sont prises à l'encre verte. A la fin, la femme a écrit au crayon noir : « Le comble de l'orgueil, c'est de se croire fils de Dieu. »⁷³⁷

Ce passage met donc particulièrement en avant le péché d'orgueil, interdit à tous les chrétiens depuis la décision du pape Grégoire le Grand — *Gregorio Magno* en langue

quien fuera también le había puesto sobre los hombres una capa melliza: gasa de seda rosa y un lazo rojo casi invisible. »

⁷³⁷ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Orgueil*, *op.cit.*, p.59-60 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.62-63 : « [...] El papa Gregorio Magno extendió esa prohibición [de los ocho vicios] a toda la cristiandad y siguió hablando de ocho pecados viciosos: envidia, ira, gula, lujuria, avaricia, pereza, soberbia y vanagloria. Fue Tomás de Aquino, hacia 1250, el que sintetizó los dos últimos en uno solo. Al simplificar la soberbia, la volvió menos temible e involuntariamente la fomentó. [...] Resumen: la soberbia es el más prolífico de los pecados capitales, un delta, un desovadero de pecados. En *Subida del monte Carmelo*, San Juan de la Cruz —que escribía en castellano— enumera los siete males que más lastiman el espíritu del hombre. Todos son variantes de la soberbia: vanidad, vanagloria, presunción, jactancia, menosprecio, altanería, fatuidad. Creo que no en todas las lenguas hay tantas formas de decir lo mismo. » Las notas están escritas con tinta verde. La mujer ha anotado a lápiz, al final: «El extremo mayor de la soberbia es creerse hijo de Dios». »

originale ; or, le deuxième prénom de Camargo est précisément Gregorio Magno Pontífice⁷³⁸ (raccourci en G.M.). Ce choix de détail de l'identité de Camargo est donc une claire référence au pape, que ce soit à travers le nom de *Pontífice* — que l'on traduirait par *pontife* —, ou à travers le nom de Gregorio Magno ; or, si le pape en question interdit toute forme d'orgueil, Camargo cède en permanence à ce péché. Ce choix de double inversé permet ainsi d'insister sur ce trait de caractère de Camargo, qui sera à l'origine de la tragédie. Le dernier commentaire de Reina, concernant l'orgueil de se croire fils de Dieu, se réfère d'une part aux recherches qu'elle mène sur un hypothétique frère jumeau de Jésus, et est d'autre part une allusion voilée à la tendance marquée de Camargo à vouloir disposer du destin des autres, tel une divinité toute-puissante.

Mais l'œuvre de Martínez met aussi en scène un autre type de double, important dans les romans non plus pour la différence qu'il présente avec son modèle, mais bien cette fois-ci pour leurs points communs.

Ainsi, le péché d'orgueil de Camargo est souligné par le parallèle qu'il établit lui-même entre son crime et celui commis par le protagoniste du film *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, qui assassine également sa maîtresse en faisant en sorte que sa victime apparaisse coupable :

Mais le personnage [...] n'avait pas le raffinement intellectuel de Camargo et commettait des erreurs fatales en se montrant arrogant, sans doute parce qu'il représentait un régime autoritaire dont il attendait une protection. Camargo, en revanche, se suffisait à lui-même, il était au-dessus de tout soupçon et aussi de toute autorité.⁷³⁹

Ces pensées personnelles de Camargo montrent ironiquement qu'il pèche lui aussi par arrogance — et annoncent sa perte. De même, nous avons déjà étudié le personnage de Pimenta Neves, qui sombre dans la folie et assassine celle qui fut sa collaboratrice et maîtresse. L'histoire de ce personnage, qui intervient au début du roman, annonce la fin tragique de la diégèse, puisque Pimenta est clairement un double de Camargo :

[...] son ami Antonio Marcos Pimenta Neves, peu avant que celui-ci succombe lui aussi à une passion malheureuse.⁷⁴⁰

Ce « lui aussi » établit un parallèle avec Camargo ; d'autres indices indirects nous amènent également à penser que Camargo et Pimenta Neves ont la même gestuelle :

⁷³⁸ *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.20 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.22.

⁷³⁹ *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.231 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.243 : « Pero el personaje [...] carecía del refinamiento intelectual de Camargo y cometía errores de arrogancia, tal vez porque representaba a un régimen autoritario y confiaba en su protección. Camargo, en cambio, se bastaba a sí mismo: estaba por encima de toda sospecha y también por encima de toda autoridad. »

⁷⁴⁰ *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.157 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.166 : « [...] su amigo Antonio Marcos Pimenta Neves, poco antes de que éste sucumbiera también a una pasión desdichada. »

[...] tu tombes sur une coupure de la revue *Veja* qui date de la semaine passée. L'article fait six pages. Sur la première, tu vois une photo de ton ami Antonio Pimenta Neves dans une attitude qui lui est coutumière : la tête légèrement inclinée, l'index droit pointé sur un sourcil, les yeux à demi clos, absorbés, comme ceux d'un gros et gentil reptile.⁷⁴¹

Or, lorsque le narrateur nous apprend que Camargo ne se souvient plus de l'apparence physique de sa mère, Camargo semble penser que s'il la croisait, il la reconnaîtrait à ce geste qu'il pense avoir hérité d'elle :

[...] il l'aurait reconnue dans la seconde, car même sans se rappeler sa figure et son corps, il aurait relevé un geste qui perdurait en lui, peut-être l'habitude de porter l'index à son sourcil ou de pencher la tête à droite, à croire que ses pensées l'entraînaient de ce côté-là [...].⁷⁴²

La ressemblance ne peut être fortuite, et vient renforcer le parallèle entre les deux personnages. Le meurtre qu'ils perpètrent présente également de fortes similitudes :

Le titre est implacable : *Pouvoir de vie et de mort*. Et en dessous : *Le directeur de O Estado de São Paulo engage sa petite amie et favorise sa carrière. Elle le quitte, il la tue de deux balles dans le corps*.⁷⁴³

Il suffirait de remplacer le titre du journal brésilien par celui de Camargo, et ce passage pourrait tout à fait décrire l'histoire qui a lié Camargo et Reina.

Un autre couple, plus médiatique cette fois-ci, présente un double de Camargo et Reina : il s'agit de Bill Clinton et Monica Lewinsky. Camargo et Reina sont alors à Washington, où ils passent trois semaines « afin de narrer la passion malheureuse de Monica Lewinsky pour Bill Clinton [...] »⁷⁴⁴. C'est précisément à cette occasion que Camargo fera pour la première fois preuve de violence physique envers Reina, franchissant une ligne qui amènera à sa fin ce que l'on pourrait également qualifier de « passion malheureuse », à l'instar de celle unissant le Président des Etats-Unis à sa secrétaire. Le parallèle entre le faux-pas commis par Monica Lewinsky et l'erreur de Reina en ayant une aventure avec Camargo est implicitement souligné par un passage plein d'humour :

Elle ne se trompa qu'une seule fois, lorsque la mère de Monica Lewinsky lui demanda si elle trouvait ça juste qu'une fellation de rien du tout, semblable à celles que pratiquaient des millions de mortels tous les jours, condamne sa fille à une vie de calamité et d'enfermement. Reina répondit « Thank you » avec

⁷⁴¹ *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.60 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.64 : « [...] descubris un recorte de la revista *Veja* publicada la semana anterior. Son seis páginas. En la primera ves a tu amigo Antonio Pimenta Neves en una foto que repite su gesto más característico: la cabeza ligeramente inclinada, el índice derecho posándose sobre una ceja, los ojos entornados, reflexivos, como los de un reptil enorme y bondadoso. »

⁷⁴² *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.62 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.65 : « [...] la reconocería apenas la viera porque, aunque no recordaba su cara ni su cuerpo, sabría que era su madre por este o aquel gesto de ella que persistía en él, tal vez la costumbre de llevar un índice a la ceja e inclinar la cabeza hacia la derecha, como si de ese lado le pesaran los pensamientos [...]. »

⁷⁴³ *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.60 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.64 : « El título es implacable: *Poder de vida y muerte*. Y debajo: *El director de O Estado de São Paulo contrata a su enamorada y la promueve*. Después, *ella lo abandona y él la asesina a tiros*. »

⁷⁴⁴ Pour les besoins de notre étude, la traduction commerciale s'éloignant du texte original, nous traduisons ce passage. MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.181 : « para narrar la desventurada pasión de Monica Lewinsky por Bill Clinton [...] »

un sourire éclatant, et eut la chance que l'assistance interprète sa réponse comme une marque de consolation.⁷⁴⁵

Cette incompréhension de l'anglais, à la teinte pourtant comique, souligne l'incapacité tragique de Reina à interpréter correctement les signes qui lui sont envoyés, notamment en ce qui concerne la même thématique que celle évoquée à travers le scandale Clinton-Lewinsky : une aventure « de rien du tout » avec son supérieur, qui finira tragiquement — livrée en pâture à la presse et à la vindicte populaire dans le cas de Monica Lewinsky —, et à laquelle seule la mort de Reina mettra un point final.

Un autre double de Camargo est évoqué à la fin de *El vuelo de la reina*, lorsque celui-ci envisage d'écrire l'histoire de Carmona, héros de *La mano del amo* :

Peut-être qu'un jour, s'il marche à nouveau, il ira passer un mois ou deux au bord de la mer et commencera à écrire le roman qu'il a en tête depuis longtemps. Il veut raconter l'histoire d'un chanteur à la voix absolue, capable d'atteindre tous les registres, mais doté d'une mère diabolique qui, assistée de sa tribu de chats de gouttière, lui barre toutes les voies qui lui permettraient d'être lui-même. Il a pensé que le chanteur devrait s'appeler comme lui, Carmona [...].⁷⁴⁶

Or, le seul point commun permettant à Camargo de considérer que Carmona est « comme lui », réside dans le rapport problématique qu'ils entretiennent avec la figure maternelle :

De temps en temps, elle s'apercevait de sa présence et se tournait vers lui. « Mon chat, mon petit chat », disait-elle d'un air tendre qu'il regrettait encore.⁷⁴⁷

Tout comme Mère dans *La mano del amo*, les rares moments de tendresse de la mère de Camargo sont ainsi associés au chat. De même, Mère n'aime pas Père — mais ne le quittera pas, à la différence de la mère de Camargo. Le départ brutal de la mère de Camargo ouvre une faille dans l'esprit de ce dernier, obsédé par la crainte de devenir un double de son père :

— J'en aime un autre. Je ne peux pas rester avec toi.

— Un autre ? Il n'y a personne d'autre. Moi, on ne m'abandonne pas. Je ne suis pas mon père.⁷⁴⁸

Les doubles sont donc très présents dans ces œuvres de Martínez, qu'ils soient voués à mettre en relief des différences signifiantes, à souligner des traits de caractère semblables ou

⁷⁴⁵ Pour les besoins de notre étude, la traduction commerciale omettant une partie du texte original, nous traduisons ce passage. MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *El vuelo de la reina*, op.cit., p.183 : « Sólo una vez se equivocó cuando la madre de Monica Lewinsky le preguntó si era justo que una felatio sin importancia, idéntica a la que millones de mortales repetían a diario, condenara a su hija a una vida de calamidad y encierro. Reina contestó *Thank you* con una diáfana sonrisa, y tuvo la suerte de que todos la interpretaran como una frase de consuelo. »

⁷⁴⁶ Pour les besoins de notre étude, la traduction commerciale s'éloignant du texte original, nous traduisons ce passage. MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *El vuelo de la reina*, op.cit., p.295 : « Quizás algún día, si vuelve a caminar, pase un mes o dos junto al mar y empiece a escribir la novela que desde hace tiempo lleva en la cabeza. Quiere contar la historia de un cantante de voz absoluta, capaz de alcanzar todos los registros, al que una madre satánica, asistida por una tribu de gatos callejeros, le cierra todos los caminos para que sea quien es. Ha pensado que el cantante debería llamarse como él, Carmona [...]. »

⁷⁴⁷ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Orgueil*, op.cit., p.63 ; *El vuelo de la reina*, op.cit., p.66 : « De vez en cuando, reparaba en Camargo y le devolvía la mirada. "Mi gato, mi gatito", le decía entonces, meneando la cabeza, con una ternura que él extrañaba todavía. »

⁷⁴⁸ *Ibid.*, *Orgueil*, op.cit., p.206 ; *El vuelo de la reina*, op.cit., p.217 : « —Quiero a otro. No me puedo quedar. —¿Otro? No hay ningún otro. A mi nadie me abandona. Yo no soy mi padre. »

les similitudes de certaines situations, ou encore à sous-entendre les raisons de certains comportements. A ces doubles viennent s'ajouter d'autres figures qui multiplient les réalités, la gémellité permettant de renforcer la sensation de l'existence de mondes juxtaposés, en apparence semblables et pourtant radicalement différents.

2.3.3.2. Le jumeau

La gémellité est un thème de fond de *El vuelo de la reina*, comme « Symbole général de la dualité dans la ressemblance »⁷⁴⁹. Jumeaux et jumelles y sont présents, symboles exprimant « la dualité de tout être ou le dualisme de ses tendances, spirituelles et matérielles, diurnes et nocturnes »⁷⁵⁰. Ainsi, les filles de Camargo sont jumelles, mais seule Diana, « l'autre jumelle »⁷⁵¹, celle dont on parle peu, au second plan derrière son double gravement malade, survivra. Ángela est la jumelle sacrifiée, dans une sorte de fatalité, un balancement entre vie et mort qui fait des jumelles des êtres semblables et à la fois opposés, et doit nécessairement annihiler l'une d'elles, comme le ressent Reina : « Ángela, Ángela, si tu étais ma jumelle tu serais sauvée. »⁷⁵²

En effet, si Ángela et Reina étaient jumelles, Reina serait l'élément voué à une mort certaine, puisqu'elle est marquée depuis le début du roman par les signes du sacrifice ; ainsi, alors que Camargo la frappe une fois de plus, « [e]lle [l]'observe, abasourdie, défaite, avec des yeux d'agneau sacrifié. »⁷⁵³

Cette allusion biblique est doublement signifiante, car outre sa caractérisation de victime annoncée depuis le début du roman, Reina est fascinée par l'existence supposée d'un jumeau de Jésus, sur lequel elle fait des recherches :

[...] Marie, la fille vierge encore adolescente de Joaquim et d'Anne, n'avait pas accouché d'un fils, mais de jumeaux qui furent prénommés Jésus et Simon. Tous deux menèrent des vies parallèles, prêchant en même temps en Galilée et en Syrie ; tous deux furent crucifiés dans des villes différentes, accusés d'avoir conspiré contre le pouvoir romain ; tous deux ressuscitèrent également le troisième jour. Mais un seul était le fils de Dieu. L'autre n'était qu'un imposteur tombé dans l'atroce péché d'orgueil en feignant d'être investi d'un rôle divin pour lequel il n'avait pas été choisi. Sa résurrection miraculeuse et simultanée induisit en erreur les évangélistes des deux credos. Les valentiniens insinuaient que le jumeau de Dieu — ou du fils de Dieu — était le démon.⁷⁵⁴

⁷⁴⁹ CHEVALLIER, Jean, et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres, op.cit.*, occurrence « gémeaux », p.474.

⁷⁵⁰ *Ibid.*, occurrence « jumeaux », p.546.

⁷⁵¹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Orgueil, op.cit.*, p.139 ; *El vuelo de la reina, op.cit.*, p.148 : « la otra melliza ».

⁷⁵² Pour les besoins de notre étude, la traduction commerciale induisant une inexactitude, nous traduisons ce passage. MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *El vuelo de la reina, op.cit.*, p.179 : « Ángela, Ángela, si fueras mi melliza te salvarías. »

⁷⁵³ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Orgueil, op.cit.*, p.206 ; *El vuelo de la reina, op.cit.*, p.217 : « [e]lla [lo] observa atónita, demudada, con ojos de cordero sacrificado. »

⁷⁵⁴ *Ibid.*, *Orgueil, op.cit.*, p.39-40 ; *El vuelo de la reina, op.cit.*, p.42 : « [...] María, la hija virgen y adolescente de Joaquín y Ana, dio a luz no un hijo sino dos idénticos. Los gemelos se llamaron Jesús y Simón.

Ce jumeau obscur, dans tous les sens du terme — dans l'ombre de Jésus, et peut-être également démoniaque —, renvoie aux droits absolus que Camargo, qui a succombé lui aussi au péché d'orgueil, s'octroie sur la vie des autres, s'insinuant dans leur vie et régissant leur destin. D'autre part, cette sensation d'unicité (naissant de la ressemblance extérieure), mais qui en réalité est double, permet de montrer tous les possibles de la réalité. Ce jumeau du messie est un thème obsédant pour Reina, qui l'évoque à nouveau dans un autre de ses articles sur deux crimes semblables, lors desquels deux personnes avaient été crucifiées, l'un perpétré alors par les Guthrie, et l'autre par les Gutre en 1928 :

[...] Reina souligna que les Guthrie étaient illettrés, de même que les Gutre, et avaient connaissance d'une tradition rurale des Highlands selon laquelle Jésus serait mort sur la croix de Jérusalem au moment précis où Simon, son jumeau, était crucifié à Damas.⁷⁵⁵

Plus loin encore, Reina approfondit ses recherches sur le sujet :

Selon elle, cinq miracles sont relatés deux fois dans les Evangiles synoptiques sans qu'il y soit porté le moindre changement : la multiplication des pains et des poissons, la marche sur la mer après l'apaisement d'une tempête et trois guérisons inexplicables (celle de l'aveugle aux yeux enduits de salive, celle du fils du fonctionnaire ou du domestique d'un centurion à qui la santé est rendue sans qu'on l'ait touché ni regardé et celle du possédé dont les démons se réfugient dans le corps de pores). Jésus a réalisé ces prodiges en Galilée, et son jumeau Simon à Damas, peut-être en même temps. Pour effacer les miracles de Simon des mémoires, les évangélistes les ont attribués à Jésus, peu soucieux de se répéter. Le fils de Dieu pouvait mourir d'innombrables fois sur la croix tout en expulsant à loisir le démon d'un corps. La question rhétorique qui se pose au bout des cinquante pages te revient comme un refrain : « Tous deux ont-ils prononcé le même sermon, l'un invoquant le Père et l'autre la Mère éternelle ? »⁷⁵⁶

L'existence supposée de ce jumeau divin représente la liberté pour Reina d'envisager un monde différent, régi par des principes distincts, comme par exemple un Dieu féminin, il incarne la multiplicité des possibilités opposée à l'unicité, aux versions uniques de l'Histoire :

La perspective de se réfugier dans la demeure familiale l'effraie davantage encore que la maladie ou la misère. Elle cesserait d'être elle-même [...]. Un dieu unique gouvernerait le ciel lisse et on lui

Ambos habían levado vidas paralelas, predicando a la vez en Galilea y en Siria; ambos fueron crucificados en ciudades distintas, acusados de conspirar contra el poder de Roma, y ambos también resucitaron al tercer día. Pero sólo uno era hijo de Dios. El otro era un impostor que cayó en el atroz pecado de soberbia al fingir una divinidad para la que no lo habían elegido. Su milagrosa y simultánea resurrección confundió a los evangelistas de ambos credos. Los valentinianos sugerían que el mellizo de Dios —o del hijo de Dios— era el demonio. »

⁷⁵⁵ *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.179 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.189 : « [...] Reina advirtió que los Guthrie eran iletrados, como los Gutre, y conocían una tradición rural de las Highlands, según el cual Jesús murió en la cruz de Jerusalén al mismo exacto tiempo que Simón, su hermano gemelo, era martirizado en la cruz de Damasco. »

⁷⁵⁶ *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.211-212 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.223-224 : « Según ella, hay cinco milagros que suceden dos veces en los evangelios sinópticos, sin cambio alguno: la multiplicación de los panes y de los peces, la caminata sobre el mar después de haber calmado una tempestad, y tres curaciones inexplicables: la del ciego cuyos ojos son untados con saliva, la del hijo del funcionario o criado de un centurión al que se le devuelve la salud sin mirarlo ni tocarlo, y la del poseído cuyos demonios se refugian en el cuerpo de unos cerdos. Jesús hizo esos prodigios en Galilea y su gemelo Simón en Damasco, acaso al mismo tiempo. Para que los de Simón desaparecieran de toda memoria, los evangelistas los adjudicaron a Jesús, sin preocuparse por las repeticiones. El hijo de Dios podía morir infinitas veces en la cruz y también expulsar infinitamente al demonio de un mismo cuerpo. La pregunta retórica que aparecía al final de aquellas cincuenta páginas de ese texto vuelve a vos como un estribillo: “¿Predicarían los dos el mismo sermón acaso, invocando uno al Padre y el otro a la Madre Eterna?” »

interdirait de penser librement aux messies jumeaux, à un monde créé par un Principe Féminin et à la victoire des pauvres sur les puissants. Sans liberté il n'y a que ressentiment et douleur, elle cesserait de s'appartenir pour devenir sa mère.⁷⁵⁷

Reina craint donc de devenir le double de sa mère ; c'est un processus qu'elle redoute et dont elle s'éloigne, mais Camargo, dans sa paranoïa, va doter Reina de deux jumelles. Tout d'abord, il va l'identifier à sa propre mère :

Chienne, ce n'est qu'une chienne, ton père avait raison : elle ressemble à la mère qui vous a abandonnés, elle en est peut-être la réincarnation, une sœur jumelle qui revient te maudire.⁷⁵⁸

Combien de résidus de la mémoire de ta mère s'étaient-ils logés dans la femme et te poursuivaient, ravivant la plaie de l'abandon !⁷⁵⁹

Il y a dans son attitude évasive quelque chose qui te renvoie à ton enfance. Elle est l'autre, la femme perdue, n'est-ce pas ?⁷⁶⁰

Aussi, lorsque Reina lui annonce son intention de le quitter, Camargo voit aussi en cet abandon celui de sa mère, et lui répond : « Moi, on ne m'abandonne pas. Je ne suis pas mon père. »⁷⁶¹ Cette confusion ne fera que s'accroître, et la folie paranoïaque de Camargo l'amènera à considérer encore d'autres liens possibles — bien qu'absurdes — de jumeauté :

Sur la quatrième photo, que la femme a insérée entre les autres, au milieu, une fillette de trois ou quatre ans est montée sur un poney. Quelqu'un, sans doute sa mère, la soutient par derrière : elle devait avoir alors le même âge que la femme maintenant, trente-deux ans, et elle lui ressemble tellement, avec un réalisme si persuasif, que la fille d'aujourd'hui pourrait très bien être la mère d'autrefois, comme si le passé perdurait dans le présent et qu'une identité de fer s'établissait entre les deux époques. Tu comprends soudain que ce jeu de miroirs existe non seulement dans le temps mais aussi dans l'espace. La femme est un calque de sa propre mère et de la tienne.⁷⁶²

⁷⁵⁷ *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.253 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.266 : « Imaginar el regreso a la casa familiar le infunde más miedo aún que la enfermedad o la miseria: dejaría de ser ella misma [...]. Sobre la lisura del cielo reinaría un dios único y se apagaría la libertad de pensar en los mesías gemelos, en el mundo creado por un Principio Femenino y en la victoria final de los pobres sobre los poderosos. Sin libertad sólo habría resentimiento y desdicha, y ella no sería ella sino su madre. »

⁷⁵⁸ *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.200 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.211 : « Perra, perra, tu padre tenía razón; era igual que a la madre que los había dejado, una reencarnación tal vez, una melliza que regresaba para maldecirte. »

⁷⁵⁹ *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.201 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.213 : « [...] cuántos residuos de la memoria de tu madre se habían instalado en la mujer y te acosaban, abriéndote de nuevo las llagas del abandono. »

⁷⁶⁰ *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.205 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.216 : « Hay algo en su actitud evasiva que te devuelve a la infancia. Ella es la otra, la perdida, ¿no? »

⁷⁶¹ *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.205 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.217 : « A mi nadie me abandona. Yo no soy mi padre. »

⁷⁶² *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.218 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.230-231 : « La cuarta foto, que la mujer ha colgado sobre las otras, al centro, muestra a una niña de tres o cuatro años montada sobre un pony. Alguien que sin duda es la madre la sostiene por detrás: debía tener entonces la misma edad que la mujer tiene ahora, treinta y dos años, y se le parece con tanta exactitud, con un efecto de realidad tan persuasivo, que la hija de ahora bien podría ser la madre de aquel entonces, como si el pasado siguiera durando en el presente y estableciera, entre las dos épocas, una férrea identidad. Comprendés de pronto que ese juego de espejos sucede no sólo en el tiempo sino también en el espacio. La mujer es un calco de su propia madre y a la vez es un calco de la tuya. »

Et si la mère de la femme était également la tienne ? Ou, pis encore, si la femme, se déplaçant dans le temps, s'était arrangée pour devenir ta mère et t'abandonner dans ton enfance comme elle le refait maintenant ?⁷⁶³

Aussi, Reina devient pour Camargo une jumelle de sa mère à elle, mais aussi de sa mère à lui ; toutes ces jumelles semblent se liguier pour l'abandonner toutes, et juste avant d'assassiner Reina, la confusion atteint son paroxysme :

Ah, Reina, j'ignore laquelle de tes jumelles tu es. Tu comptes monter l'alezan avec ton tablier plissé et tes gants en caoutchouc ? Tu vas caresser les crins du cheval avec tes non-mains ? Camargo a attendu ce moment pendant des années et ne le laissera pas s'échapper.⁷⁶⁴

Cette assimilation de Reina à la mère de Camargo — puisque dans la vision de Camargo elle en porte les attributs, le tablier ainsi que les gants en caoutchouc — permet à celui-ci d'assouvir une double vengeance, punissant Reina, mais aussi sa mère à travers elle. Le processus continuera jusqu'au climax, juste avant que Camargo commette l'irréparable :

On dirait deux femmes prisonnières d'un même corps : ta mère et elle.^{765 766}

Ainsi, dans le cas de *El vuelo de la reina*, les personnages jumeaux montrent d'une part que ce qui semble unique peut en fait être double, et contribuent d'autre part à faire sombrer Camargo dans la folie.

Dans *Purgatorio*, surgit de façon aussi inattendue que brutale un jumeau étrange, lorsque l'Anguille va rendre visite à Ethel qui, malade, ne reconnaît plus personne. Malgré tout, l'Anguille est confiant, et dit avec une sorte d'orgueil absurde : « Moi, Ethel va me reconnaître, affirma-t-il à sa femme [...] ». ⁷⁶⁷

Or, lorsque l'Anguille lui demande si elle le reconnaît, Ethel devient extrêmement violente et grossière :

Accouche, trouillard. Tu t'es déballonné avec Conti ? Dégage, va te branler.

⁷⁶³ *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.219 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.231 : « ¿Y si la madre de la mujer fuera también tu madre? ¿O peor, todavía, si la mujer, desplazándose en el tiempo, se las hubiera arreglado para ser tu madre y huir de vos en la infancia, como vuelve a hacerlo ahora? »

⁷⁶⁴ *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.274 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.288-289 : « Ah, Reina, ya no sé cuál de tus gemelas sos. ¿Vas a montar el alazán con tu delantal tableado y tus guantes de goma? ¿Vas a acariciar las crines del caballo con tus no manos? Camargo ha esperado años que llegue este momento, años, y no va a permitir que se le escape otra vez. »

⁷⁶⁵ *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.275 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.289 : « Parece dos mujeres: tu madre y ella misma, amancebadas en un solo cuerpo. »

⁷⁶⁶ Notons que cette idée qu'en réalité deux êtres jumeaux ne font qu'un est ancrée en Camargo, puisque dans les débuts du roman, on nous informe de son intérêt pour un film en particulier qui fait affleurer cette problématique : MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Orgueil*, *op.cit.*, p.56 : « [...] un film subtil de Michael Polish intitulé *Twin falls*, où jouaient le réalisateur et son frère jumeau sans jamais perdre de vue qu'à eux deux ils ne faisaient qu'un. » ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.59 : « [...] una sutil película de Michael Polish llamada *Twins Fall, Idaho*, en la que actuaban el director y su propio hermano gemelo con una incesante conciencia de que los dos eran uno. »

⁷⁶⁷ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.150 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.146 : « A mí Ethel me va a reconocer, le dijo a su mujer [...] ». »

[...] Elle vous confond avec Tito, monsieur, la justifia Dupuy. C'était son frère jumeau, celui qui jouait avec elle. [...]

Salaud de Tito, va te faire enculer ! Qu'on t'encule bien profond !⁷⁶⁸

L'allusion à un jumeau, qui n'apparaît nulle part ailleurs dans le roman, dans une diatribe aussi violente d'Ethel, et alors qu'elle s'adresse à l'Anguille, ne peut être fortuite. Ethel associe alors l'Anguille à Tito, dont le nom renvoie à un autre dictateur. Dans la mesure où ce supposé jumeau n'a aucun autre rôle dans le roman, puisque c'est la seule fois qu'il y est cité, on peut présumer que le choix spécifique du nom de Tito, qui peut être pris comme le diminutif d'un prénom quelconque, mais se trouve également être le nom d'un dictateur, n'est pas anodin. On peut y voir la gémellité de toutes les dictatures, même de celles qui présentent des caractéristiques différentes — celle de Videla étant anti-communiste, tandis que celle de Tito était au contraire communiste. Comme souvent, la figure du fou est celle de l'illuminé, et Ethel ne s'y trompe pas à l'heure d'identifier l'Anguille : peu important ses caractéristiques physiques, c'est un dictateur. Ainsi, en une sorte de gémellité inversée, deux êtres différents extérieurement ne font plus qu'un — et c'est le fou clairvoyant qui a liberté pour tout dire.

La gémellité est donc signifiante dans l'œuvre de Martínez, puisqu'elle permet soit d'envisager les différentes réalités qui pourraient se développer à partir d'une seule et unique apparence, mais aussi d'identifier des schémas identiques — dans la folie sombre de Camargo ou la folie illuminée d'Ethel. Cette gémellité frappe les êtres, mais aussi certains événements, qui se répètent à différentes époques ; les romans sont ainsi l'occasion de désigner des mondes parallèles, ou symétriques, qui interviennent dans une sorte de retour cyclique.

2.3.3.3. Le retour cyclique

Purgatorio insiste particulièrement sur les résurgences du passé : la disparition et la mort amènent des répétitions, phénomène que le roman semble associer étroitement à l'Histoire argentine. En effet, le décès du boxeur Ringo Bonavena, qui y est relaté, montre la réapparition de schémas identiques entourant la mort — et en particulier le rapport à la dépouille mortuaire — :

On a ramené le corps le vendredi, et vous n'avez pas idée de tous les gens qui ont fait la queue pour le voir. Hier, des milliers de mecs se sont rassemblés sous la pluie. [...] Le corps de Bonavena revenait pour inscrire son nom au panthéon des saints nationaux, où brillaient déjà Gardel, Perón et Evita.⁷⁶⁹

⁷⁶⁸ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.151 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.147 : « Ahora soltó la lengua, cagón. ¿Ya le fuiste con el cuento a Conti? Rajá de acá, andá a hacerte la paja.

[...] Lo confunde con Tito, señor, la justificó Dupuy. Era el hermano mellizo que jugaba con ella. [...]

Tito puto, hacete coger por los gérmenes. Que te germinen finito y te cojan bien cogido. »

⁷⁶⁹ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.116-117 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.113-114 : « Trajeron el cuerpo el viernes y no tienen idea ustedes de cuánta gente hizo cola para verlo. Ayer se juntaron miles de chabones bajo la lluvia. [...]

On insiste donc déjà sur le retour de ce corps, et son appartenance aux mythes nationaux argentins. On assiste à la résurgence d'un passé étrangement similaire, comme à deux époques jumelles :

La mater dolorosa de Bonavena caressait la tête du fils qui lui ressemblait tant, comme si elle caressait sa propre mort. La réalité se reflétait dans un miroir insensible au temps. Un journaliste de télévision s'agenouilla devant la mère, lui prit les mains et les baisa. N'avaient-ils pas déjà assisté à cette scène dans *Telenoche* ou dans *Videoshow* ? Tout était pareil et à la fois différent, les faits semblaient revenir en arrière et recommencer. Ainsi, la queue formée par les curieux dans les rues qu'avait emprunté le cortège s'agitait avec la même impatience que vingt-cinq ans plus tôt, quand la foule attendait le cercueil d'Evita, mais cette fois-ci dans l'espoir d'un miracle : bien qu'elle fût identique, la réalité, en changeant d'époque, se recréait elle-même sous une nouvelle forme.⁷⁷⁰

Les faits se répètent en miroir : « les faits semblaient revenir en arrière et recommencer » ; cette foule qui vient rendre hommage au corps de Bonavena renvoie à celle qui a défilé devant une Evita embaumée, comme le relate *Santa Evita*, mais aussi à celle qui s'est pressée devant le corps du Général Perón⁷⁷¹ ou celui du Général Mitre⁷⁷², comme le relate *La novela de Perón*.

Ce retour cyclique lié à la mort est ainsi associé à l'Argentine : « bien qu'elle fût identique, la réalité, en changeant d'époque, se recréait elle-même sous une nouvelle forme. » Il est ici question des figures mythiques argentines, mais ces résurgences frappent aussi des anonymes. C'est le cas des protagonistes, Simón et Emilia. En effet, lorsqu'ils se rencontrent, Simón rapporte à Emilia une histoire d'amour précédente, avec une autre Emilia. La similitude de prénoms n'est pas le seul point commun entre les deux femmes :

El cuerpo de Bonavena regresaba para inscribir su nombre en el panteón de santos nacionales donde ya figuraban Gardel, Perón y Evita. »

⁷⁷⁰ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.117-118 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.114-115 : « La mater dolorosa de Bonavena acariciaba la cabeza de su hijo que tanto se le parecía, como si acariciara su propia muerte. La realidad sucedía repitiéndose en un espejo sin tiempo. Un periodista de televisión se arrodilló ante la madre, le tomó las manos y se las besó. ¿No habían visto ya la escena otras veces en *Telenoche* o en *Videoshow*? Todo era igual y a la vez todo era diferente, como si los hechos volvieran sobre sus pasos y se rehicieran. Así, las filas que los curiosos formaban en las calles por las que subiría el cortejo se movían con la impaciencia de veinticinco años antes, cuando aguardaban el ataúd de Evita, pero esta vez sin la esperanza de un milagro: aunque la realidad era idéntica, al desplazarse de época se recreaba a sí misma bajo una forma nueva. »

⁷⁷¹ MARTINEZ, Tomás Eloy, *Le roman de Perón*, *op.cit.*, p.374 : « La foule qui attendait pour le voir devait dépasser les quatre cent mille personnes. Pas plus de deux mille à l'heure parvenaient à atteindre le catafalque. » ; *La novela de Perón*, *op.cit.*, p.471 : « La multitud que aguardaba para verlo debía de superar las cuatrocientas mil personas. No más de dos mil por hora conseguían llegar al catafalco. »

⁷⁷² *Ibid.*, *Le roman de Perón*, *op.cit.*, p.57 : « On nous avait habillés en noir, et, comme si cela ne suffisait pas, on nous avait enfilé au bras un brassard de deuil. Les tantes Vicenta et Baldomera nous avaient emmenés, dans cette tenue, prier à la chapelle ardente du général Bartolomé Mitre [...]. Baldomera avait osé baiser le front du grand homme. Les autres sont allés signer le livre de condoléances. » ; *La novela de Perón*, *op.cit.*, p.69 : « Nos vistieron de negro, y por si fuera poco, nos ensartaron el brazo un moño de luto. Así, las tías Vicenta y Baldomera nos llevaron a rezar en la capilla ardiente del general Bartolomé Mitre [...]. Baldomera se atrevió a besar la frente del grande hombre. Los demás fuimos a firmar el libro de dolientes [...]. »

Je l'ai rencontrée presque comme toi, dit-il. Nous étions allés écouter un concert d'Almendra au parc Centenario [...].⁷⁷³

Nous travaillions dans le même bureau, nous dessinions des cartes et des graphiques pour les journaux.⁷⁷⁴

Cette rencontre semble donc se répéter trois ans plus tard à l'identique ; mais cette première relation de Simón prend fin lorsqu'Emilia disparaît mystérieusement. La scène se passe dans au début des années 1970, marquées par une violence qui débouchera sur le coup d'Etat de 1976 et les disparitions que la dictature engendrera, et de fait lorsque Simón la voit pour la dernière fois, ses sentiments semblent d'une certaine façon prémonitoires :

J'étais très triste, comme si le monde avait disparu. [...] C'étaient les premières semaines du retour de Perón, après son long exil, et il y avait sans arrêt des manifestations. Pourtant Buenos Aires me semblait plus déserte que jamais.⁷⁷⁵

En effet, Emilia ne reparaitra jamais, et dans cette décennie les disparitions seront nombreuses, comme semble le pressentir Simón, dans une ville qu'il perçoit comme vidée de ses habitants. Le retour de Perón (encore un mouvement cyclique) marque donc le début d'un cycle ; Simón part à la recherche d'Emilia en Patagonie — tout comme la seconde Emilia le recherchera —, et se trouve aux prises avec le même désespoir que connaîtra Emilia des années plus tard :

Je me souviens d'elle, bien sûr, mais je ne me réveille plus au milieu de la nuit rongé par l'incertitude : est-elle malade, ou avec un autre, ou morte ? Parfois, je me demande si elle a vraiment existé. Je sais que je ne l'ai pas inventée.⁷⁷⁶

La condition de disparue de la première Emilia fait que même Simón éprouve de la difficulté à prouver qu'elle a existé — et disparu. C'est là même ce que la pratique de la disparition a d'abominable, l'incertitude et l'incapacité à prouver l'absence :

La *disparition* n'est pas un euphémisme mais une allusion littérale : une personne qui à partir d'un moment donné *disparaît*, se volatilise, sans qu'il reste de preuve de sa vie ou de sa mort. *Il n'y a ni corps de la victime ni corps du délit.*⁷⁷⁷

⁷⁷³ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatoire, op.cit.*, p.22 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.21 : « La conocí casi de la misma manera que te conocí a vos, dijo. Fuimos a oír un recital de Almendra en Parque Centenario [...] »

⁷⁷⁴ *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.22 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.22 : « Trabajábamos en la misma oficina, dibujando mapas y gráficos para los diarios. »

⁷⁷⁵ Pour les besoins de notre étude, la traduction commerciale commettant une erreur, nous traduisons ce passage. MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatorio, op.cit.*, p.22 : « Quedé muy triste, como si hubiera desaparecido el mundo. Eran las primeras semanas después del regreso de Perón de su largo exilio, y había manifestaciones a cualquier hora. Sin embargo Buenos Aires me parecía más desierta que nunca. »

⁷⁷⁶ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatoire, op.cit.*, p.24 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.24 : « Me acuerdo de ella, claro, pero ya no me despierto en medio de la noche con la incertidumbre de que esté enferma, o con otro, o muerta. A veces me pregunto si de veras existió. Sé que no la inventé. »

⁷⁷⁷ CALVEIRO, Pilar, *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires, Colihue, 2011, p.26 : « La *desaparición* no es un eufemismo sino una alusión literal: una persona que a partir de determinado momento *desaparece*, se esfuma, sin que quede constancia de su vida o de su muerte. *No hay cuerpo de la víctima ni del delito.* » Nous traduisons toutes les citations de cet ouvrage.

Ces angoisses, la seconde Emilia les connaîtra quelques années plus tard, dans une sorte de retour du passé en miroir imparfait. En effet, la situation va se répéter de façon inversée ; avant même d'être arrêtés par les militaires, avec pour conséquence la disparition de Simón, alors qu'ils sont perdus, tous deux perçoivent cette répétition à l'inverse :

Ils roulaient déjà depuis une vingtaine de minutes quand ils découvrirent, dans un creux à droite de la route, les deux mêmes chiens morts qu'ils avaient vus à gauche, en quittant Huacra. L'un et l'autre savaient que les images, quand elles se répètent inversées, annoncent le malheur.⁷⁷⁸

Immédiatement après ce sinistre présage, surgissent les militaires : cette fois-ci, c'est Simón qui disparaîtra, et Emilia qui le cherchera.

Un autre couple connaîtra une histoire similaire, aux Etats-Unis cette fois-ci, dans l'histoire ancienne de New Brunswick : celle de Mary Ellis et du lieutenant William Clay, que rapporte Emilia au narrateur. Promis en mariage, le lieutenant est envoyé réprimer une rébellion — mais il ne reviendra jamais. Mary Ellis l'attendit pourtant, puisque Clay lui avait promis qu'il

[...] reviendrait la chercher à bord d'un voilier qui aurait hissé sur son grand mât un châte jaune et qui s'annoncerait en tirant deux coups d'arquebuse.⁷⁷⁹

Mary Ellis — un nom aux sonorités rappelant le surnom affectueux donné par Nancy à Emilia, *Millie*⁷⁸⁰ — attendit jusqu'à mettre fin à ses jours, se jetant dans le Raritan, sur les rives duquel elle fut enterrée. Le parallèle entre l'histoire de Mary et d'Emilia est frappant, puisque toutes deux perdent l'être aimé, qui disparaît sans laisser de trace, et pourtant Emilia refuse d'y voir une similitude particulièrement signifiante :

Notre unique point commun, c'est qu'aucune de nous deux n'a revu l'homme qu'elle aimait.⁷⁸¹

Pourtant, ce retour cyclique est évident pour le narrateur :

Au milieu des lueurs plombées entrant par les fenêtres, je la vis telle que les habitants de New Brunswick avaient dû voir Mary Ellis deux siècles auparavant : seule au bord du Raritan, attendant un homme qui ne viendrait jamais.⁷⁸²

D'autre part, aussi bien pour Mary que pour Emilia, le bonheur est représenté par un voilier remontant le Raritan, et sur lequel les attendrait l'homme qu'elles aiment :

⁷⁷⁸ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatoire, op.cit.*, p.60 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.57 : « Ya llevaban veinte minutos de travesía cuando vieron, en una hondonada a la derecha del camino, el mismo par de perros muertos que habían visto a la izquierda, al salir de Huacra. Ambos sabían que las imágenes, cuando se repiten invertidas, anuncian la desgracia. »

⁷⁷⁹ *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.95 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.93 : « [...] volvería a buscarla en un velero que tendría izado en su palo mayor un chal amarillo y que se anunciaría con dos disparos de arcabuz. »

⁷⁸⁰ *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.28 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.25.

⁷⁸¹ *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.95 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.94 : « Nuestro único punto en común es que ninguna de las dos volvió a ver al hombre que amaba. »

⁷⁸² *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.110-111 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.108 : « Entre los destellos plomizos que entraban por las ventanas, la vi como dos siglos antes los aldeanos de New Bronswik habrían visto a Mary Ellis: sola a orillas del Raritan, esperando a un hombre que nunca llegaría. »

Simón m'attend dans un voilier amarré à la rive du fleuve. Nous remonterons ensemble le courant. Peut-être, qui sait ?, croiserons-nous en chemin le lieutenant Clay, naviguant à la recherche de Mary Ellis. Nous saluerons Mary Ellis de deux décharges d'arquebuse.⁷⁸³

Le futur dont elles rêvaient toutes deux est identique lorsque se clôt le roman, Emilia se propose de réaliser l'attente de Mary Ellis en tirant enfin ces deux décharges d'arquebuse qui annoncent le retour du lieutenant, tout en retrouvant elle-même Simón, avec lequel elle franchit la limite du fleuve pour accéder au bonheur, puisque comme elle l'affirme : « J'ai toujours aimé les fins heureuses. »⁷⁸⁴

Ces résurgences du passé, aussi bien que les doubles et la gémellité, permettent à Martínez de montrer qu'une apparente unicité peut renfermer une multiplicité de possibilités. Tout comme l'Aleph résume en un point tous les points de l'espace et du temps, les romans ouvrent aux personnages — mais aussi au lecteur — les portes de réalités alternatives.

L'uniformité n'a pas droit de cité dans les œuvres de Martínez : les rives à partir desquelles nous observons la réalité sont bien trop multiples pour que puisse prévaloir un quelconque point de vue unique. Notre système perceptif, par nature imparfait, notre mémoire mouvante et sujette à l'effacement ou à la modification, créent des représentations complexes : à ceux qui prônent une Vérité unique, il faut opposer la fragmentation de la réalité et des regards. En effet, seule une mosaïque de points de vue, c'est-à-dire un assemblage de *vérités*, peut nous permettre d'approcher la connaissance. Martínez fait voler en éclats le carcan d'une réalité étriquée : des mondes multiples se trouvent derrière les limites imposées par nos références restreintes. Les personnages sont confrontés à des frontières qui prennent des visages variés, et il ne tient qu'à eux de les franchir, pour se libérer des forces coercitives qui les écrasent et atteindre d'*autres réalités*. Rien n'est figé, car la continuité se fait à travers la mutation ; les êtres et les faits se répètent, à l'identique ou non, et même parfois à l'inverse. Le temps est ainsi la dimension majeure explorée dans les romans, puisque l'on va même jusqu'à le cartographier.

Certains personnages résistent cependant à admettre la multiplicité des points de vue et des réalités ; cette altérité qu'ils tentent d'annihiler les fera sombrer dans la folie, et de dominants, ils deviendront dominés. Les rapports de force sont en effet omniprésents dans l'œuvre de

⁷⁸³ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.301 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.291 : « Simón me espera en un velero a la orilla del río. Vamos a remontar juntos la corriente. A lo mejor, quién sabe, nos cruzaremos en el camino con el teniente Clay, que navega en busca de Mary Ellis. Vamos a saludar a Mary Ellis con dos disparos de arcabuz. »

⁷⁸⁴ *Idem* : « Siempre me han gustado los finales felices. »

Martínez, qui fait de l'écriture un redoutable contre-pouvoir : parmi les figures du pouvoir qui s'affrontent dans les romans, nulle ne peut égaler celle de l'écrivain, qui rétablit ce qui aurait dû être mais n'a pas été.

3. LE POUVOIR ET LES MOTS, LE POUVOIR DES MOTS

Nous avons pu constater dans le chapitre précédent que certains personnages de l'œuvre de Martínez luttent constamment afin d'imposer leur vision unique de la réalité ; c'est à travers eux que l'auteur affiche dans ses romans un panorama des rapports de force dans la société argentine, dans une sorte de radiographie du pouvoir. L'œuvre de Martínez prend appui d'une part sur la description de ces affrontements, et d'autre part les interroge ; en effet, si les romans offrent une vision critique des différents domaines dans lesquels s'exerce le pouvoir, c'est surtout le pouvoir en lui-même qui y est considéré, ses qualités intrinsèques sont au centre des œuvres. Il est ainsi l'objet d'une réflexion sur sa nature, ses acteurs, ce à travers quoi il s'exerce, et la façon dont il évolue — la détention du pouvoir n'étant jamais totale et définitive, malgré les tentatives de certains pouvoirs totalitaires.

Avant d'analyser la façon spécifique dont Martínez aborde les pouvoirs de toutes sortes dans ses romans, il nous faut dans un premier temps définir ce que recouvre pour nous ce concept, et ce qu'il implique. Le pouvoir, dans l'acceptation qui nous intéresse, c'est la possibilité d'agir sur quelqu'un ou quelque chose, il est synonyme d'autorité, d'empire, de puissance, d'ascendant et d'influence — pouvant aller jusqu'à la domination et la dépendance. C'est également la situation de ceux qui dirigent, la puissance politique à laquelle est soumise tout citoyen, sans oublier le dénommé « quatrième pouvoir » : la presse⁷⁸⁵. Voilà le cadre général de ce que l'on entend communément par « pouvoir » ; certains chercheurs se sont consacrés à son étude et ont approfondi ces indications, comme Pilar Calveiro qui affirme pour sa part que « Le pouvoir, à la fois individualisant et totalitaire [...] est, avant tout, un mécanisme de répression aux multiples facettes. »⁷⁸⁶

Le pouvoir est donc un processus pluriel, permettant de contraindre et de châtier. Cette définition rejoint celle de Michel Foucault, comme le souligne Elvire Gómez-Vidal :

Avec Hegel, Freud et Reich, [Michel Foucault] croit entrevoir que le pouvoir est peut-être fondamentalement tout ce qui réprime la nature, les instincts, une classe sociale, les individus. Par conséquent, il se demande si l'analyse du pouvoir ne doit pas être avant tout l'analyse des mécanismes de répression :

«[S]i le pouvoir est bien en lui-même mise en jeu et déploiement d'un rapport de force, [...] ne faut-il pas l'analyser d'abord et avant tout en termes de combat, d'affrontement ou de guerre?» (*Il faut défendre la société. Cours au Collège de France, 1976*, Paris, Gallimard, Editions du Seuil, 1997, p.16)⁷⁸⁷

⁷⁸⁵ Définition extraite du *Nouveau Petit Robert*.

⁷⁸⁶ CALVEIRO, Pilar, *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, op.cit., p.23 : « El poder, a la vez individualizante y totalitario [...] es, antes que nada, un multifacético mecanismo de represión.»

⁷⁸⁷ GÓMEZ-VIDAL, Elvire, « Poder del Estado, contrapoder y poderes ocultos en *Lituma en los Andes* de Mario Vargas Llosa », dans AGUILA, Yves, GÓMEZ-VIDAL Elvire (coord., Equipe de recherches sur l'Amérique

Tout rapport de force s'assimile donc à une véritable guerre, et suppose alors des belligérants ; de plus, ainsi que l'explique Michel Foucault, le pouvoir n'est jamais complètement *détenu* :

[...] précaution de méthode: ne pas prendre le pouvoir comme un phénomène de domination massif et homogène — domination d'un individu sur les autres, d'un groupe sur les autres, d'une classe sur les autres; bien avoir à l'esprit que le pouvoir [...] n'est pas quelque chose qui se partage entre ceux qui l'ont et qui le détiennent exclusivement, et puis ceux qui ne l'ont pas et qui le subissent. Le pouvoir, je crois, doit être analysé comme quelque chose qui circule, ou plutôt comme quelque chose qui ne fonctionne qu'en chaîne. Il n'est jamais localisé ici ou là, il n'est jamais entre les mains de certains, il n'est jamais approprié comme une richesse ou un bien. Le pouvoir fonctionne. Le pouvoir s'exerce en réseau et, sur ce réseau, non seulement les individus circulent, mais ils sont toujours en position de subir et aussi d'exercer ce pouvoir. Ils ne sont jamais la cible inerte ou consentante du pouvoir, ils en sont toujours les relais.⁷⁸⁸

Une autre des caractéristiques fondamentales du pouvoir est donc sa nature mouvante : le pouvoir « fonctionne » entre ceux qui l'exercent et ceux qui le subissent, ces rôles n'étant jamais prédéterminés, ni figés. Cette chaîne de pouvoir n'est en effet possible qu'à travers un binôme :

[...] le pouvoir est une relation, un lien spécifique entre celui qui commande et celui qui obéit, entre celui qui donne des instructions et celui qui les suit. « Tu dois te comporter de cette façon », « j'exige que tu agisses de cette manière », « je t'ordonne de faire ceci ou cela » et, surtout, l'ignoble « tu seras cela », le signifiant-maître, le décret qui prescrit au sujet un lieu dans un ordre socio-symbolique ; un lieu dans lequel, si la relation de pouvoir s'établit, s'inscrit le sujet.⁷⁸⁹

L'œuvre de Martínez s'intéresse donc à ces duos que suppose tout rapport de force : le sujet qui exerce le pouvoir, et celui qui le subit. Ses romans explorent des chemins originaux, en ce qu'ils dépassent les acteurs du pouvoir pour s'attacher à montrer qu'aussi bien dans l'espace privé que dans l'espace public, les enjeux et les armes de ces luttes sont identiques : ce sont respectivement le corps et le langage. En effet, tout être privé de langage est condamné, la maîtrise des mots est indispensable à la survie même — et dans ce domaine, les mots de l'auteur excellent particulièrement, lui conférant un pouvoir considérable ; d'autre

latine (ERSAL), Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3), *Pouvoir et écritures en Amérique latine*, volume 2, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2004, p.186: « Con Hegel, Freud y Reich, [Michel Foucault] cree entrever que el poder tal vez sea fundamentalmente todo lo que reprime a la naturaleza, a los instintos, a una clase social, a los individuos. Por consiguiente, se pregunta si el análisis del poder no ha de ser ante todo el análisis de los mecanismos de represión:

“Si el poder es puesta en juego y despliegue de una relación de fuerza [...] ¿no habría que analizarlo primero y ante todo en términos de lucha, de enfrentamiento, de guerra? (*Il faut défendre la société. Cours au Collège de France, 1976*, Paris, Gallimard, Editions du Seuil, 1997, p.16, traduction personnelle)” » Nous traduisons toutes les citations extraites de cet ouvrage, à l'exception de la citation de l'œuvre de Michel Foucault, extraite de l'original.

⁷⁸⁸ FOUCAULT, Michel, *Il faut défendre la société, Cours au Collège de France. 1976*, Paris, Gallimard, Editions du Seuil, 1997, p.26.

⁷⁸⁹ SCAVINO, Dardo, « El fetichismo del poder », dans AGUILA, Yves, GOMEZ-VIDAL Elvire (coord.), *Pouvoir et écritures en Amérique latine*, volume 2, *op.cit.*, p.137 : « [...] el poder es una relación, un vínculo específico entre el que manda y el que obedece, entre el que da instrucciones y el que las cumple. “Así debes comportarte”, “te exijo actuar de esta manera”, “te ordeno que hagas esto o aquello” y, sobre todo, el ominoso “serás esto”, el significante-amo, el decreto que le prescribe al sujeto un lugar en un orden socio-simbólico; un lugar en el cual, si la relación de poder se establece, el sujeto se inscribe. » Nous traduisons.

part, dans l'œuvre de Martínez, l'objet de toute domination n'est autre que le corps même des personnages — corps qui, contre toute attente, peut aussi être outil de pouvoir. C'est là ce que nous nous efforcerons de démontrer dans ces deux derniers chapitres : nous analyserons dans ce troisième chapitre le lien entre pouvoir et langage, avant d'étudier dans une quatrième et dernière partie l'objet singulier de cette domination : le corps.

Nous nous centrerons donc dans un premier temps sur la caractérisation du pouvoir, afin d'en définir les ressorts. Comme l'expose Pilar Calveiro, le pouvoir est mécanisme de répression, mais il se distingue également par ses multiples facettes. Cette définition nous renvoie encore à celle que nous livre Michel Foucault, au gré de ses réflexions sur le pouvoir :

Par pouvoir, il me semble qu'il faut comprendre d'abord la multiplicité des rapports de force qui sont immanents au domaine où ils s'exercent, et sont constitutifs de son organisation; le jeu qui par voie de luttes et d'affrontements incessants les transforme, les renforce, les inverse; les appuis que ces rapports de force trouvent les uns dans les autres, de manière à former chaîne ou système, ou, au contraire, les décalages, les contradictions qui les isolent les uns des autres; les stratégies enfin dans lesquelles ils prennent effet, et dont le dessin général ou la cristallisation institutionnelle prennent corps dans les appareils étatiques, dans la formulation de la loi, dans les hégémonies sociales.⁷⁹⁰

Foucault constate donc également la multiplicité des relations de force, tout en suggérant qu'elles seraient aussi intrinsèques à certains domaines. C'est une théorie à laquelle semble adhérer l'œuvre de Martínez ; en effet, quatre secteurs largement représentés dans ses romans paraissent particulièrement propices à ces affrontements, de nature et de magnitude différentes, mais tout aussi perpétuels : la presse, la religion (nous englobons sous ce terme tous types de croyances), la politique et l'armée. Comme le remarque également Foucault, ces institutions s'opposent lors de conflits incessants, qui modifient constamment l'équilibre des forces — certains groupes s'alliant parfois entre eux pour mieux en dominer d'autres.

Ces adversaires vont tenter d'asseoir leur pouvoir à travers les deux possibilités qui s'offrent aux personnages de l'œuvre de Martínez : la violence physique bien entendu, à laquelle auront recours certains secteurs de la société, mais aussi la parole. Il est évident que l'armée aura recours à la première solution, bien plus commode et plus proche de son savoir-faire ; cependant, si la force est l'option la plus expéditive afin de se saisir du pouvoir, aucune autorité ne peut faire l'économie de la parole, nécessaire au maintien de sa domination. Le pouvoir a ainsi un rapport double au discours : il va l'utiliser dans son intérêt, mais aussi réprimer — c'est là la caractéristique du pouvoir — la parole d'autrui, considérée comme porteuse de danger :

Dans *L'ordre du discours* (Paris, Gallimard, 1971, p.10-11), Michel Foucault ne parle pas spécifiquement du discours littéraire, mais du discours en général (c'est-à-dire des discours politiques, religieux, juridiques, scientifiques, historiques, etc.), mais il ressent tout d'abord et ensuite démontre que

⁷⁹⁰ FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité I, La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p.121-122.

le discours, qu'il soit oral ou écrit, quel que soit son objet, présente des dangers que tout pouvoir essaie de conjurer, de contrôler et amoindrir :

« [J]e suppose que dans toute société la production du discours est à la fois contrôlée, sélectionnée, organisée et redistribuée par un certain nombre de procédures qui ont pour rôle d'en conjurer les pouvoirs et les dangers, d'en maîtriser l'événement aléatoire, d'en esquiver la lourde, la redoutable matérialité. »⁷⁹¹

La parole est en effet dotée d'un pouvoir d'occultation comme de révélation ; elle est à la fois un outil pour accéder au pouvoir — ou pour le déstabiliser —, mais elle est aussi l'attribut du pouvoir, un objectif à atteindre, pour utiliser certains mots ou en bâillonner d'autres :

Le discours, en apparence, a beau être bien peu de choses, les interdits qui le frappent révèlent très tôt, très vite, son lien avec le désir et avec le pouvoir. Et à cela quoi d'étonnant : puisque le discours — la psychanalyse nous l'a montré —, ce n'est pas simplement ce qui manifeste (ou cache) le désir ; c'est aussi ce qui est l'objet du désir ; et puisque — cela, l'histoire ne cesse de nous l'enseigner — le discours n'est pas simplement ce qui traduit les luttes ou les systèmes de domination, mais ce pour quoi, ce par quoi on lutte, le pouvoir dont on cherche à s'emparer.⁷⁹²

Le discours est donc indispensable au pouvoir ; les mots sont dotés d'un pouvoir majeur, et l'œuvre de Martínez va s'attacher à le démontrer, dans le fonds comme dans la forme. Le Caligula de Camus évoque violemment la liberté immense du pouvoir total et arbitraire, comme le souligne Marie-Claire Kerbrat :

Il s'agit pour le tyran, non pas de repousser les frontières de son territoire, mais de repousser les bornes du possible : « il s'agit de rendre possible ce qui ne l'est pas », déclare le Caligula de Camus. « Je viens de comprendre enfin l'utilité du pouvoir. Il donne ses chances à l'impossible. Aujourd'hui, et pour tout le temps qui va venir, la liberté n'a plus de frontières. »⁷⁹³

Cette définition du pouvoir, inquiétante dans la bouche du fou Caligula, pourrait cependant être également applicable à la littérature : les mots peuvent « rendre possible ce qui ne l'est pas », et c'est précisément ce que se propose Martínez dans son œuvre romanesque.

Les romans explorent ainsi les domaines qui usent de la parole à des fins de domination, mais aussi comment la parole peut être l'instrument de libération de cet usage funeste. Les mots, étroitement liés dans le cas de la littérature à l'imagination, sont porteurs d'espoir et de subversion, une porte ouverte vers la victoire contre la répression — toutes les répressions, physiques et intellectuelles — :

⁷⁹¹ GÓMEZ-VIDAL, Elvire, « Poder del Estado... », dans *Pouvoir et écritures en Amérique latine*, *op.cit.*, p.194 : « En *L'ordre du discours* (Paris, Gallimard, 1971, p.10-11), Michel Foucault no habla específicamente del discurso literario sino del discurso en general (o sea de los discursos políticos, religiosos, jurídicos, científicos, históricos, etc.) pero intuye primero y luego demuestra, que el discurso, ya sea oral, ya sea escrito, sea cual sea su objeto, presenta peligros que todo poder intenta conjurar, controlar, recortar:

"Supongo que en toda sociedad, la producción de un discurso está a la vez controlada, seleccionada, organizada y redistribuida por medio de unos cuantos procesos cuyo papel es conjurar sus poderes y sus peligros, dominarlo en tanto acontecimiento aleatorio, sortear su pesada, su temible materialidad." »

⁷⁹² FOUCAULT, Michel, *L'ordre du discours*, *op.cit.*, p.12.

⁷⁹³ KERBRAT Marie-Claire, LE GALL Danielle, LELIEPVRE-BOTTON Sylvie, *Figures du pouvoir*, Paris, Presses Universitaires de France, collection Major, 1994, p.24.

[...] la défaite de la parole authentique n'est qu'apparente ; car elle a le pouvoir d'arracher les hommes au règne du fait : ce qui doit être, affirment Socrate, Burrhus et les républicains de Zola, vaut mieux que ce qui est. Leur parole, en présentant l'irréalisé comme un idéal à atteindre, guide l'auditeur vers un mieux être, vers un mieux vivre possible.⁷⁹⁴

Qu'on pense aux protagonistes de *El beso de la mujer araña*⁷⁹⁵ : pour tromper la solitude de leur cellule et la peur de la torture, ils discutent longuement. Les mots d'Arregui sont ceux d'un activiste politique persuadé que la lutte les mènera à un futur meilleur, et sont donc chargés d'espoir ; les mots de Molina décrivent quant à eux des réalités fictionnelles, celles qu'il a vues dans des films quelques années auparavant, et qui leur permettent de s'évader un instant par l'imagination. Cette valeur des mots dans les luttes pour ou contre le pouvoir est présente dans l'œuvre de Martínez depuis ses premiers pas dans l'écriture. Tour à tour bastions de défense et fers de lance, les mots de la littérature permettent la résistance et la victoire contre l'hégémonie des secteurs maîtrisant la société par l'usage des mots et/ou de la violence. Nous constaterons donc dans la trajectoire de Martínez un premier mouvement d'approche vers ce « sombre cauchemar du pouvoir »⁷⁹⁶, thème qui prendra ensuite toute son ampleur dans ses romans, soumettant les divers détenteurs du pouvoir à la plume critique de l'auteur, dont l'art lui-même constitue le pouvoir le plus puissant qui soit.

3.1. UNE PREMIÈRE APPROCHE VERS « LE SOMBRE CAUCHEMAR DU POUVOIR »⁷⁹⁷ : *SAGRADO* ET *LA MANO DEL AMO*

Nous considérerons tout d'abord deux œuvres romanesques de Martínez, qui constituent un traitement fictionnel initial du thème du pouvoir chez l'auteur. Il s'agit bien sûr de son tout premier roman, *Sagrado*, qui montre déjà un intérêt marqué pour la relation établie entre le pouvoir et les mots. Ensuite, bien que sa publication ne lui succède pas chronologiquement (puisqu'après *Sagrado* sera publié *La novela de Perón*)⁷⁹⁸, nous analyserons *La mano del amo*, qui aborde également le pouvoir dans sa relation aux mots, cette fois-ci liés à l'art.

Nous faisons également le choix d'associer *Sagrado* et *La mano del amo* en ce qu'ils constituent une réflexion sur le pouvoir « originel », c'est-à-dire en dehors de tout appareil d'Etat ou d'organisation institutionnelle : il s'agit du pouvoir dans l'espace privé, exercé en l'occurrence dans ces romans par les femmes. C'est d'une certaine façon à partir de ce noyau

⁷⁹⁴ *Ibid.*, p.64.

⁷⁹⁵ PUIG, Manuel, *El beso de la mujer araña* (1976), Barcelona, Seix Barral, 2005.

⁷⁹⁶ Expression empruntée à COLAUTTI, Sergio, « Tomás Eloy Martínez, Borges, Perón, Evita: el tiempo y el poder. El poder es una oscura pesadilla » [en ligne], tribunadigital.com.ar, 15 novembre 2008.

⁷⁹⁷ *Idem.*

⁷⁹⁸ Notons toutefois que si *La mano del amo* n'est publié qu'en 1991, son écriture commence à la fin des années 1970 — et donc avant la publication de *La novela de Perón*.

du pouvoir appliqué au sein de la famille que vont prendre pied les autres manifestations du pouvoir public dans l'œuvre de Martínez. Le langage joue dans ces œuvres un rôle majeur, à égalité avec les personnages principaux, et constitue la base de la domination matriarcale qui s'y établit.

3.1.1. Le langage au centre

3.1.1.1. Le langage, un protagoniste à part entière

Augusto Roa Bastos a écrit à propos de *Sagrado* :

Sagrado est une puissante rébellion contre le pharisaïsme de la société, à travers le langage : la rébellion la plus efficace que peut susciter un texte narratif contre la réalité.⁷⁹⁹

En effet, le ton avant-gardiste de *Sagrado* en fait l'exemple absolu du langage comme outil de refus de la réalité et des traditions. Les jeux formels avec la langue sont récurrents dans l'œuvre, les mots sont transformés⁸⁰⁰, disloqués ou fusionnés⁸⁰¹, la ponctuation malmenée⁸⁰², surgissent des colonnes qui doivent être lues tantôt entrelacées, tantôt de façon séparée⁸⁰³. Cette déconstruction du langage le place au cœur de l'œuvre, exigeant du lecteur une agilité

⁷⁹⁹ ROA BASTOS, Augusto, « Discusión con Tomás Eloy Martínez sobre su novela *Sagrado* », revue *Sur*, Buenos Aires, novembre-décembre 1969, n°321, p.85-91 : « *Sagrado* es una poderosa rebelión contra el fariseísmo de la sociedad, a través del lenguaje: la rebelión más efectiva que puede suscitarse contra la realidad en un texto narrativo. » Nous traduisons.

⁸⁰⁰ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Sagrado*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1969, p.71 : « Box, Xob, Obx, Xbo, Oxb, Bxo, ¿no era en cualquiera de sus combinaciones un fonema digno de los altares? » ; « Box, Xob, Obx, Xbo, Oxb, Bxo, n'était-ce pas, dans n'importe laquelle de ses combinaisons, un phonème digne des autels ? ». En l'absence de traduction commerciale publiée à ce jour, nous traduisons toutes les citations de cet ouvrage.

⁸⁰¹ *Ibid.*, p.55 : « ¿Ves, abuela, que cuando te llamo, no hay carne en el universo que me conteste, sino una huera, patalca, chueca caterva de sonidos? A b u e l a —Abuela Adelina— abuelaAdelina

insensible palabra a
 b
 u
 e
 l
 a » ;

« Tu vois, grand-mère, que lorsque je t'appelle, il n'y a aucune chair dans l'univers qui me réponde, mais un ramassis de sons vain, âpre et tordu ? G r a n d - m è r e —Grand-mère Adeline— grand-mèreAdeline

mot insensible g
 r
 a
 n
 d
 -
 m
 è
 r
 e »

⁸⁰² Par exemple, à la page 99, le sens de la phrase est détruit par des points et deux points placés arbitrairement, les virgules séparent l'article de leur substantif, on trouve cinq virgules à la suite, etc.

⁸⁰³ On en trouve un exemple à la page 159 de cette œuvre.

intellectuelle particulière : le sens reste à construire — avec en fond la question suivante : les mots sont-ils en eux-mêmes porteurs de sens ?

Au-delà de ces expérimentations formelles, l'incipit du roman fait d'ores et déjà de la parole un élément fondamental de la narration :

Le premier moment est éternel, car le premier mot est éternel et il dit tout. Cette maxime a toujours occupé une place privilégiée dans les vestibules de ma famille, et mes tantes ont eu beau se creuser la tête, aucune d'elles n'a pu la remplacer. [...] Nous revenions constamment à cette phrase totemique, Le premier moment est éternel, nous la cajolions en la passant de bouche en bouche jusqu'à la réduire à ses syllabes originales, Lepremier, Lepre, avec [une] dévotion crédule [...].⁸⁰⁴

Ces premières lignes annoncent la place accordée au mot dans l'œuvre et dans la famille du protagoniste, Bío. Le mot est totem, ancêtre de toute chose et protecteur de la famille, qui semble vouer un culte à la parole. En effet, cette vénération du mot s'apparente à une religion : la première phrase n'est pas sans rappeler le fameux « Au début était le Verbe », Bío parle de « dévotion », et cette phrase — « Le premier moment est éternel » — est répétée, ruminée, telle une prière. Par ailleurs, les dernières phrases de l'œuvre reprennent les mots de l'incipit :

Le premier moment est éternel, car le premier mot est éternel et il dit tout. Mais le dernier mot aussi est sacré, bien qu'il soit ouvert, bien qu'il puisse continuer à ruminer ses syllabes jusqu'à l'infini.
— Knovz smovz ka pop? — demande quelqu'un.⁸⁰⁵

Le rôle capital du langage est ainsi martelé, tout au long du roman, et réaffirmé aux moments clés que sont l'incipit et la conclusion ; cet énigmatique « Knovz smovz ka pop ? » qui clôt le récit renvoie au début de l'œuvre, puisqu'il y est présent avant même que ne commence la narration, dans une illustration qui suit la dédicace et précède le texte⁸⁰⁶. Le personnage prononçant ces mots est également évoqué dans le corps du roman⁸⁰⁷ ; on peut interpréter ces mots énigmatiques comme posant la question de la relation entre signifiant et signifié, largement commentée dans le roman, comme nous serons amenés à le constater.

⁸⁰⁴ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Sagrado, op.cit.*, p.13 : « El primer momento es eterno porque la primera palabra es eterna y lo dice todo. Esa máxima ha ocupado siempre un lugar de privilegio en los vestíbulos de mi familia, y por más vueltas que le hayan dado, ninguna de mis tías ha podido reemplazarla. [...] Continuamente regresábamos a la frase totemica, El primer momento es eterno, la mimábamos pasándola de boca en boca hasta reducirla a sus sílabas originales, Elprimer, Elprí, con [una] devoción confianzuda [...] »

⁸⁰⁵ *Ibid.*, p.301 : « El primer momento es eterno porque la primera palabra es eterna y dice todo. Pero también la última es sagrada, aunque esté abierta, aunque pueda seguir rumiando sus sílabas hasta el infinito.

—Knovz smovz ka pop? —pregunta alguien. »

⁸⁰⁶ Voir annexe C.

⁸⁰⁷ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Sagrado, op.cit.*, p.294 : « Nos ponemos a pensar en el rey mago que andaba por todas las historietas preguntando “Knovz smovz ka pop?”, y de pronto, ahí están, las zarpas de la enfermedad nos caen encima, crecen y crecen tratando de contestarle al rey que sí, ka pop, que nos gustaría seguir las flechas de su dedo gordo y saltar, como él, fuera de las páginas. » ; « Nous nous mettons à penser au roi mage qui revenait dans toutes les bandes dessinées en demandant “Knovz smovz ka pop?”, et d'un coup elles sont là, les griffes de la maladie nous tombent dessus, elles grandissent et grandissent en essayant de répondre au roi que oui, ka pop, que nous aimerions suivre les flèches de son pouce et sauter, comme lui, hors des pages. »

Le mot joue donc un rôle réellement central dans *Sagrado* ; John Jairo Junieles souligne ainsi que dans le roman, le véritable protagoniste est le langage lui-même, l'œuvre s'inscrivant dans le courant de rénovation du langage, à la suite de *Marelle* :

Quiconque lit *Sagrado* pressent qu'il appartient à la même lignée que *Diadorim* de Guimarães Rosa, que *Paradiso* de Lezama Lima, que *Cristo versus Arizona* de Camilo José Cela, et pourquoi pas, que le roman *Marelle* lui-même, de Cortázar. Qu'est-ce qui nous pousse à lancer cette affirmation qui exige un minimum de tentative d'explication ? Comme l'ont dit Tomás Eloy Martínez, ainsi que Guimarães et Lezama Lima en leur temps, à propos de leurs œuvres respectives : le langage en est le protagoniste, la question prévaut et intrigue plus que les possibles réponses que l'on avance.⁸⁰⁸

Cette souveraineté de la parole est assise dès les premières pages de *Sagrado* ; celui qui renonce à son usage est condamné, telle la grand-mère Presbiteria :

[...] ma grand-mère Presbiteria [...] décida de rétrécir sa bouche à la mode de Clara Bow, avec une petite aiguille à broder et un fil en boyau épais. Ma grand-mère [...] ne pouvait plus manger, ni tousser, ni parler, ni boire sauf avec un goutte-à-goutte [...].⁸⁰⁹

La grand-mère Presbiteria meurt de ne plus pouvoir ouvrir la bouche, ce qui l'empêche bien sûr de s'alimenter, mais aussi et surtout, ce qui la prive de l'usage de la parole. De même, le personnage de Severito, ne sachant pas parler, est celui que l'on doit protéger, tâche dont s'acquitte Andrés. Les mots sont donc nécessaires à la survie, leur perte amène la vulnérabilité et le malheur. Ainsi, les premiers à recourir aux « pouvoirs » de Bio sont un couple de chanteurs ayant perdu la voix :

Il était de plus en plus difficile pour les chanteurs de monter sur scène et de maintenir leur voix hors de leur bouche. Les aimants intérieurs [qui retenaient la voix] devinrent si puissants qu'ils ne leur permettaient même pas de saluer.^{810 811}

D'autre part, dès le début du roman, immédiatement après avoir affirmé ce pouvoir souverain du mot, le lecteur assiste à une cérémonie grotesque qui semble indiquer la vacuité des autres pouvoirs — religieux, militaire et politique — :

Lors des fêtes d'anniversaire, nous renversons les théâtres de marionnettes et les rideaux des ombres chinoises pour jouer au jeu des Statues Importantes. Nous essayions d'être Belgrano, lançant en arrière un manche à balai et en le faisant flamber à côté de la baignoire, ou Jésus Fils de Dieu, en attachant sur nos cheveux un rond de fil de fer barbelé. Mais si nous parvenions à imiter San Martín, nous avions l'éternité

⁸⁰⁸ Junieles, John Jairo, « *Sagrado*, de Tomás Eloy Martínez : la vigilia del amanuense y las voces errantes » [en ligne], *op.cit.* : « Quien lee *Sagrado*, intuye que pertenece a la misma estirpe de *Gran Sertón Veredas*, de Guimarães Rosa, de *Paradiso*, de Lezama Lima, de *Cristo versus Arizona*, de Camilo José Cela, y por qué no, de la misma *Rayuela*, de Cortázar. ¿Qué nos lleva a hacer esta afirmación que exige un mínimo intento explicativo? Tal como lo ha dicho Tomás Eloy Martínez, y en su momento Guimarães y Lezama Lima, lo dijeron también de sus respectivas obras: el lenguaje es el protagonista en ellas, la pregunta prevalece e intriga más que las posibles respuestas que se aventuran. » Nous traduisons.

⁸⁰⁹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Sagrado*, *op.cit.*, p.14 : « [...] mi abuela Presbiteria [...] resolvió achicarse la boca a la moda de Clara Bow, con una agujita de bordar y un hilo de tripa gorda. La abuela [...] no pudo comer más, ni toser, ni hablar, ni beber sino con goteros [...]. »

⁸¹⁰ *Ibid.*, p.207 : « A los cantantes les era cada vez más difícil subir a un escenario y mantener las voces fuera de la boca. Los imanes de adentro se volvieron tan poderosos que ni siquiera les permitían saludar. »

⁸¹¹ Notons que cet épisode renvoie probablement à l'auto-censure des artistes, dans une Argentine où se succèdent les régimes dictatoriaux.

à notre service : la famille applaudissait, assise avec une rigidité photographique sur les canapés-lits du vestibule, et l'oncle Judas mettait dans la bouche du vainqueur un caramel doré qui changeait lentement de goût en fondant. Mais ce n'était pas si facile : nous devions tenir en équilibre sur la pointe du pied gauche et pointer l'index vers l'Aconquiya, tandis que nous remuions la queue pour représenter notre monture. Cela nous demandait des semaines entières d'entraînement et de bosses.⁸¹²

Ce jeu de mime en apparence enfantin est cependant lourd de sens : tout d'abord, il remplace le jeu de marionnettes — une marionnette symbolisant le pouvoir de celui qui la manipule — et des ombres chinoises — le public se délectant de la représentation, de l'ombre projetée, et non de la forme réelle à l'origine de cette image, applaudissant l'illusion à laquelle ils assistent, tout comme les hommes du mythe de la caverne. Ensuite, les personnages représentés incarnent le pouvoir militaire et politique en les héros de l'indépendance Belgrano et San Martín, et bien sûr le pouvoir religieux en ce qui concerne le Christ. Or, les enfants ne jouent pas à mimer des personnages importants, mais leurs statues, les Statues Importantes, figées et muettes : on peut y voir une critique de la sacralisation du pouvoir — en accord avec le titre du roman, *Sagrado*, que l'on traduirait par *Sacré*. Bío fait remarquer que cet exercice leur demandait beaucoup d'entraînement, pour ressembler non pas aux personnages eux-mêmes, mais à leurs représentations ; de façon ironique, les actes et les paroles des grands hommes ne sont pas mis à l'honneur, mais uniquement leur apparence, dépourvue de sens. La reproduction des attributs du pouvoir les dégrade également : le fil de fer barbelé fait office de couronne d'épines, symbole du martyr du Christ ; l'épée de Belgrano, représentant force et courage, devient un vulgaire manche à balai, et la posture des enfants remuant la queue pour mimer la monture de San Martín donne une image grotesque de ce personnage. Le pouvoir et la gloire sont vidés de leur sens à travers ces représentations immobiles et silencieuses, d'autant plus que l'on ne peut que remarquer que le prix de la meilleure interprétation est remis par l'oncle Judas, dont c'est la première apparition dans le roman : dans une parodie d'eucharistie, celui qui porte le nom de l'apôtre ayant trahi Jésus met un caramel dans la bouche de celui qui a singé le Christ — le caramel se délitant alors comme une hostie.

Les statues, incarnations muettes d'un pouvoir qui n'en est pas un, puisque privé de la parole, sont malmenées par Bío, et par Tucumán en général :

⁸¹² MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Sagrado*, *op.cit.*, p.14-15 : « En las fiestas de cumpleaños, tirábamos abajo los tablados de títeres y los telones de las sombras chinas para jugar al juego de las Estatuas Importantes. Tratábamos de ser Belgrano, echando hacia atrás un palo de escoba y poniéndolo a flamear a orillas de la bañadera, o Jesús Hijo de Dios, sujetando sobre el pelo una redondela de alambre de púa. Pero si conseguíamos imitar a San Martín teníamos la eternidad a nuestro servicio: la familia aplaudía, sentada con tiesura fotográfica en los sofacasmas del vestíbulo, y el tío Judas metía en la boca del triunfador un caramelo dorado que iba cambiando de gusto al deshacerse. Pero no era tan fácil: debíamos mantenernos en equilibrio sobre la punta del pie izquierdo y señalar con el índice hacia el Aconquiya, mientras meneábamos la cola para representar a nuestra cabalgadura. Nos llevaba semanas enteras de práctica y chichones. »

[...] Bío lève les bras et fait rouler ses yeux de rhabdomancien. Toute femme qu'il touche se retrouve sans jupe, et même la statue de l'Indépendance perd sa tunique de marbre.⁸¹³

[...] dans le pavillon [de l'oreille de la statue de l'Enfant Jésus] ont germé de petites feuilles colorées. Terrible fécondité de Tucumán qui ne respecte pas les statues.⁸¹⁴

Il n'est donc de pouvoir possible sans langage. *Sagrado* montre une famille qui, à l'opposé des Statues Importantes, pourrait être réduite à ses mots ; ainsi, le protagoniste Bío *est* le commencement de l'histoire à plus d'un titre, en ce que sa naissance (bien qu'elle ne soit relatée que sept pages après l'incipit) est comparée à la prononciation d'un mot :

[...] je m'appelle Bío et je suis né par erreur au terminal du tramway numéro deux de Tucumán. J'étais on ne peut plus insouciant sous les jupes de ma maman [...], lorsque les ampoules des alentours explosèrent, et maman respira la légère fumée de soufre qu'elles exhalaient. Son métabolisme y succomba, et je fus expulsé comme un gros mot [...].⁸¹⁵

Ainsi, Bío est associé au mot — et qui plus est au mot subversif, car grossier. Plus loin, détaillant la bouche de sa mère, Bío la définit comme « la gueule de loup de laquelle j'étais sorti » : Bío est *né* mot, de la bouche de sa mère. De plus, Bío dit de l'endroit où il naît, surnommé le Jardin de la République : « [...] ce n'est pas un jardin, tout au plus le début d'une histoire.⁸¹⁶ »

On peut donc affirmer, à l'instar de John Jairo Junieles, que le langage est bel et bien le protagoniste de *Sagrado* : omniprésent, il caractérise les membres de la famille, il est l'attribut de tout pouvoir — à moins qu'il ne *soit* le pouvoir lui-même.

En effet, les mots sont puissants ; d'une part, ils peuvent se transformer en de véritables armes lorsqu'ils sont correctement assemblés, mais leur usage irréfléchi peut également générer des catastrophes : « On ne peut jamais prédire l'effet qu'auront deux mots mis l'un sur l'autre : ils sont inoffensifs lorsqu'ils sont seuls, et soudain, paf, un court-circuit. »⁸¹⁷

Toutefois, invoqués de façon adéquate, les mots animent les choses et font accéder à d'autres mondes, tels le « Sésame »⁸¹⁸ prononcé par Bío, ou comme l'affirme Boni : « il suffit de répéter le mot juste [...] pour passer de l'autre côté et voir le visage du Suprême »⁸¹⁹.

⁸¹³ *Ibid.*, p.166 : « [...] el Bío alza los brazos y echa a rodar sus ojos rhabdomantes. Mujer que toca, queda sin polleras, y hasta la estatua de la Independencia pierde su túnica de mármol. »

⁸¹⁴ *Ibid.*, p.279-280 : « [...] en [el] pabellón [de la oreja de la estatua del Niño Jesús] han germinado unas hojitas coloradas. Terrible fecundidad tucumana que no respeta a las estatuas. »

⁸¹⁵ *Ibid.*, p.19 : « [...] me llamo Bío y he nacido por equivocación en la terminal tucumana del tranvía dos. Iba de lo más campante bajo las polleras de mi mamá [...], cuando reventaron los focos de alrededor y la mamá aspiró el humito azufrado que perdían. Sucumbió su metabolismo, salí yo de mi quicio como una mala palabra [...]. »

⁸¹⁶ *Idem* : « [...] no es un jardín, apenas es el principio de una historia. »

⁸¹⁷ *Ibid.*, p.271-272 : « Nunca se sabe el efecto que pueden tener dos palabras encimadas que son inofensivas cuando están solas y de repente, paf, un cortocircuito. »

⁸¹⁸ *Ibid.*, p.276 : « Sésamo, hilo. Ah, mirenló. [...] Sésamo. » ; « Sésame, fil. Ah, regardez-le. [...] Sésame. »

⁸¹⁹ *Ibid.*, p.279 : « basta con repetir la palabra justa [...] para pasar del otro lado y ver la cara del Supremo. »

Mais il n'est pas si évident de maîtriser l'art des mots, car il faut les dompter, lutter de façon constante avec eux, comme Bío en fait l'expérience : « Je fouette les mots jusqu'à tomber de sommeil, et ils continuent à me défier [...] »⁸²⁰ ; de ce combat, il ne sort pas toujours victorieux : « Finalement, les mots parvenaient à se venger de moi [...] ».⁸²¹

Si les mots sont si difficiles à dominer, c'est qu'ils sont animés d'une vie propre, dotés d'une épaisseur physique : il y a des mots « gros et poilus »⁸²², qui « filent, gros, chauds, censurés [...] »⁸²³, et échappent parfois au contrôle de leurs locuteurs :

C'est un comble qu'un mot présente tant de visages. Qu'il soit actif ou passif, androgyne, mutant, mystérieux depuis son plus tendre allaitement : ce n'est pas ce qui m'importe. Ce qui m'afflige, c'est qu'une fois hors de moi, il n'obéisse plus à mes rênes et qu'il agisse comme un dément.⁸²⁴

Ils sont si tangibles que l'on peut même *voir* les mots ou la voix elle-même, comme Mocho qui « vit le refrain suspendu dans les airs à travers la chassie du matin »⁸²⁵, ou juste avant la mort de la grand-mère Adelina, lorsque « sa voix, qui n'avait rien perdu de son embonpoint, volait en bulles et en échos dans les recoins les plus idiots de la chambre, ne nous permettant pas de nous orienter »⁸²⁶. Un personnage même a coutume de « tend[re] le pavillon de l'oreille pour que le mot correspondant à l'objet entre sans trébucher »⁸²⁷.

La présence palpable des mots les rend ainsi inquiétants ; de plus, selon leur volonté, ils peuvent être des alliés, mais il faut aussi se défier d'eux : les mots sont des masques, ils cachent parfois la réalité⁸²⁸, ou bien le signifiant qu'ils semblent être ne correspond pas au signifié attendu. Tout d'abord, et ce dès le début du roman, on peut dire que les mots sont considérés par la famille de Bío comme des masques mortuaires. En effet, tous polissent avec soin les derniers mots qu'ils prononceront au seuil de la mort, car c'est l'image qu'ils comptent laisser à la postérité :

Les grands, pendant ce temps, peaufinaient les phrases testamentaires de leur dernière heure, pour qu'elles ne surgissent pas altérées par leur moral, les sentiments ou les trahisons du dentier : maman, par

⁸²⁰ *Ibid.*, p.53 : « Las azoto hasta quedarme dormido y las palabras siguen desafiándome [...] »

⁸²¹ *Ibid.*, p.57 : « Finalmente, las palabras conseguían vengarse de mí [...] »

⁸²² *Ibid.*, p.161 : « palabras gordas y peludas ».

⁸²³ *Ibid.*, p.204 : « fluyen gordas, calientes, reprimidas [...] ».

⁸²⁴ *Ibid.*, p.204 : « Que una palabra tenga tantos fosos, es el colmo. Que sea activa y pasiva, andrógina, mutante, misteriosa desde la más tierna lactancia: eso no es lo que me importa. Me aflige más que, fuera ya de mí, no obedezca mis riendas y se comporte como una cabra loca. »

⁸²⁵ *Ibid.*, p.61 : « vio el estribillo suspendido entre las lagañas de la mañana ».

⁸²⁶ *Ibid.*, p.41 : « su voz, que no había perdido la gordura, volaba en pompas y ecos por los rincones más tontos de la habitación, sin dejarnos orientar. »

⁸²⁷ *Ibid.*, p.247 : « estira[r] los pabellones de las orejas para que la palabra correspondiente al objeto entrara sin tropezar. »

⁸²⁸ Soulignons par ailleurs que l'obscurité est leur milieu naturel : MARTINEZ, Tomás Eloy, *Sagrado*, *op.cit.*, p.53 : « [...] el sol no ha sido hecho para ellas: su elemento natural es la noche, la lóbrega oscuridad de los salones. » ; « [...] le soleil n'a pas été fait pour elles : leur élément naturel est la nuit, la lugubre obscurité des salons. » Les mots sont ainsi à leur aise dans les intrigues de salon, ils peuvent y opérer leurs manipulations en toute discrétion.

exemple, avait l'intention de mourir en récitant l'*Ode à Garrick, acteur d'Angleterre*, mais comme les « r » patinaient sur sa langue rebelle, elle répétait aussi un serment juridique avec tant de « j » et de sons de gorge et d'aspirations qu'elle avait en permanence la gorge irritée. Ma grand-mère Adelina avait choisi *Mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonnée !* [...].⁸²⁹

Ces derniers mots censés incarner la noblesse du défunt, décrits ici avec humour, sont aussi une façon d'égratigner l'importance des apparences sociales dans le Tucumán de *Sagrado*, mais aussi de montrer à quel point les mots sont un écran, un déguisement qui peut travestir la réalité :

Grand-mère Adelina, Brígida et cousine Osorio et Magdalena, attention, je vais vous convoquer par-delà les mots et leurs signifiés, je vais vous appeler en ce lieu vierges de toute maladie ou servitude du langage : je veux vos muscles, votre sang froid ou chaud, vos repas et vos glandes hypophysées, les chairs tout entières avec lesquelles vous vivez et non les lettres parasites qui ne servent qu'à vous déguiser. Hors d'ici, mot inutile !⁸³⁰

Les mots peuvent ainsi volontairement servir à dissimuler la réalité, d'où l'interrogation du lien unissant le signifiant au signifié : « Il y a des mots hypocrites qui semblent être une chose et en sont une autre. »⁸³¹ Ce questionnement amène les personnages à se mouvoir avec circonspection, car il leur faut évoluer dans le « monde gélatineux des mots »⁸³² :

[...] ces endroits où les mots n'ont aucun rapport avec ce qu'ils nomment, où la rate n'est pas la rate, et où l'humérus ne sert pas à expliquer sa nature même. J'ai touché un point qui me déchire, une plaie, une plantation de gélatine dont je n'ai jamais su sortir.⁸³³

Aussi, si paradoxalement les mots peuvent avoir une présence presque physique, palpable, leur réalité se refuse parfois à être appréhendée — la difficulté à s'en emparer étant exprimée à travers la texture de la gélatine, aussi gluante que fuyante —, comme si les mots-caméléons glissaient d'un signifié à un autre. En effet, comme le souligne Bío, les mots ont beau être puissants, ils n'en sont pas moins insaisissables, à l'opposé du concret du corps humain :

As-tu déjà vu le moindre mot voler ou bourdonner dans ce monde dégoûtant, un mot bien intentionné qui ait bruni au soleil ses rides et ses articulations ? As-tu déjà vu le moindre mot malade de la grippe, se soignant avec des cataplasmes et des aspirines, à l'abri sous un drap tiède ? L'as-tu entendu se plaindre de

⁸²⁹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Sagrado, op.cit.*, p.15 : « Los grandes, entretanto, pulían las frases testamentarias de su última hora para que no saliesen afectadas por la moral, los sentimientos o las traiciones de la dentadura postiza: la mamá, por ejemplo, pretendía morir recitando la *Oda a Garrick, actor de la Inglaterra*, pero como las erres patinaban en su lengua indócil, ensayaba también un juramento jurídico con tantas jotas y gárgaras y aspiraciones que se las pasaba con la garganta a la miseria. Mi abuela Adelina había elegido *¡Dios mío, por qué me has abandonado!* [...]. »

⁸³⁰ *Ibid.*, p.53 : « Abuela Adelina, Brígida y prima Osorio y Magdalena, atención que voy a convocarlas por encima de las palabras y de los significados, que las llamaré a este lugar puras de toda enfermedad y servidumbre del lenguaje: quiero sus músculos, su sangre fría o caliente, sus comidas y glándulas hipófisis, las enteras carnes con que viven y no las letras parásitas que sirven para disfrazarlas. ¡Fuera de aquí!, palabra inútil [...]. »

⁸³¹ *Ibid.*, p.275 : « Hay palabras hipócritas que aparentan una cosa y son otra. »

⁸³² *Ibid.*, p.162 : « mundo gelatinoso de las palabras ».

⁸³³ *Ibid.*, p.53 : « [...] esos sitios donde las palabras no tienen ninguna relación con lo que nombran, donde el bazo no es el bazo ni el húmero sirve para explicar su propia naturaleza. He tocado un punto que me aflige, una llaga, una plantación de gelatina de la que nunca supe cómo salir. »

son foie, de sa prostate, commettre proprement un assassinat ? Aucune canne à pêche sur terre ne peut attraper les mots pharisiens [...].⁸³⁴

Les mots n'ont que l'apparence de ce qu'ils désignent ; leur essence mouvante est alors naturellement source d'incertitude, surtout que « A Tucumán, les mots ne coïncident jamais avec leur signifié »⁸³⁵ :

Lorsque nous ouvrons le livre sacré de la boxe, nous savions enfin de façon scientifique et définitive que n'importe quelle explication convenait à n'importe quel mot [...].⁸³⁶

Cette contradiction en les termes de savoir de façon « scientifique et définitive » que nous ne sommes sûrs de rien, puisque toutes les définitions sont interchangeables et que donc toute connaissance est construite sur des bases instables, illustre la profonde remise en question du langage développée dans *Sagrado* :

Nous défigurions les apparences, nous les jetions au feu dans les marmites pour voir si au milieu de tant d'agitation apparaissait un interstice dans lequel nous nous trouverions entiers, une crypte qui nous libèrerait et nous permettrait de dire : « Ceci que je raconte, c'est ce qui se passe, avec ses virgules et ses points, sans trahison, malgré les mots qui signifient autre chose, malgré la musique des mots qui ne cadre jamais avec la musique de ce qui se passe. »⁸³⁷

Le lien entre signifié et signifiant est ainsi naturellement fragile, mais les personnages se heurtent également aux manipulations volontaires du sens des mots : ainsi, lors de la lutte contre l'invasion des fourmis, représentation explicite de la guérilla cubaine qui inquiète tant les milieux bourgeois, Andrés s'émeut de l'interprétation faite des messages interceptés, censés démontrer la dangerosité de la guérilla :

— [...] Les fourmis parlent par paraboles et par figures, elles copient Jésus Christ. Cheminer est une métaphore : cela veut dire « pieds nus ».

— C'est très facile dans ce cas — répliqué-je. Chose veut dire cause, fleuve veut dire neuve, et encore, même en cela je vous devance, car dans mes ta te ti les mots sont jumeaux, alors que dans votre cas ils ne se connaissent pas même de vue.⁸³⁸

Il est donc par essence difficile de manier les mots, puisqu'ils peuvent signifier tout et son contraire du fait du lien si fragile et arbitraire entre signifié et signifiant (questionnement sur

⁸³⁴ *Ibid.*, p.53-54 : « ¿Has visto alguna palabra que vuele o zumbe en este cochino mundo, una palabra bien intencionada que haya tostado al sol sus arrugas y sus articulaciones? ¿Has visto alguna palabra enferma de gripe, curándose con cataplasmas y aspirinas al abrigo de una sábana tibia? ¿La has oído quejarse del hígado, de la próstata, cometer limpiamente un asesinato? No hay una caña sobre la tierra que pueda pescar a las palabras fariseas [...]. »

⁸³⁵ *Ibid.*, p.69 : « En Tucumán, las palabras jamás coinciden con sus significados. »

⁸³⁶ *Ibid.*, p.56 : « Cuando abríamos el libro sagrado del boxeo, sabíamos ya de un modo científico y definitivo que cualquier explicación convenía a cualquier palabra [...]. »

⁸³⁷ *Ibid.*, p.132 : « Desfigurábamos las apariencias, les echábamos fuego en las calderas para ver si entre tanto zafarrancho había un intersticio donde nos encontráramos enteros, una cripta que nos volviera libres y dueños de decir: “Esto que cuento es lo que pasa, con sus comas y puntos, sin traiciones, a pesar de las palabras que significan otra cosa, a pesar de la música de las palabras que nunca encaja en la música de lo que pasa.” »

⁸³⁸ *Ibid.*, p.182 : « — [...] Las hormigas hablan por parábolas y figuras, plagian a Jesucristo. Caminar es una metáfora: quiere decir descalzo.

—Así es facilísimo —le replico—. Algo quiere decir galgo, río quiere decir mío, y hasta en eso le llevo la ventaja, porque en mi ta te ti las palabras son mellizas y en el de usted ni siquiera se conocen de vista. »

le sens soulevé avant même que ne débute la narration, à travers le déroutant « Knovz smovz ka pop ? »). Cette constatation explique en partie la volonté de rénovation avant-gardiste du langage qui caractérise *Sagrado*, puisque les mots semblent incapables de représenter la vie :

Regarde l'inutilité qui gît dans ces champs stériles où seuls fleurissent les mots et les cervelles ; les hommes avancent sous des cloches de verre pour ne pas souiller cette merveilleuse serre avec leur respiration. La vie était morte ici, cultivée artificiellement, la belle au bois dormant attendant l'amoureux qui sache l'embrasser. La pauvre petite vie asphyxiée par une liane de mots, par un lierre de mots qui lui suçait le sang. Ces misérables plantes parasites incapables de l'inventer ou de la ressusciter ne servaient à rien, des mots amoncelés pour la dévorer avec leur bec de vautours.⁸³⁹

Il est donc urgent de bousculer les mots, et de renouer le lien entre réalité et discours. Mais les mots sont aussi chargés de dangerosité à cause de l'usage que l'on peut en faire, en modifiant leur signifié — quitte à transformer « cheminer » en « pieds nus » —, ou à travers des associations risquées, comme avertit Bío : « Ne réunis plus jamais ces deux mots, qui se haïssent mutuellement. »⁸⁴⁰ *Sagrado* montre ainsi combien les mots sont duels, capables d'inventer la réalité dans la meilleure mais aussi dans la pire des intentions.

Le langage est également un protagoniste de *La mano del amo*, bien qu'il se manifeste différemment : il est incarné par la voix de Carmona, chanteur à la voix absolue. Il ne s'agit donc pas de n'importe quel type de langage : c'est celui de l'art, qui doit affronter un pouvoir autoritaire maternel, comme nous le constaterons bientôt.

Cette voix hors du commun devient une obsession pour la mère de Carmona lorsqu'elle l'entend pour la première fois sortir de la bouche du bébé Ikeda, dans les montagnes jaunes :

Le chant de l'enfant se percha sur une seule note, monta et redescendit vers elle avec l'agilité d'un pressentiment, jusqu'à ce qu'il décide de voler vers un fa très aigu, et disparut de leur vue. Mère avait beau avoir suivi toutes les acrobaties de la petite gorge et avoir vu la façon dont les vents de la musique se promenaient avec une aisance inexplicable dans ces poumons qui n'étaient alors pas encore complètement formés, elle ne put se résoudre à l'évidence que c'était un nourrisson qui chantait.⁸⁴¹

Cette voix a une épaisseur physique, puisqu'elle réalise des acrobaties, on peut *voir* le souffle dans les poumons, et lorsqu'elle disparaît, ce n'est pas à l'ouïe des personnages qu'elle échappe, mais à leur vue. Dès lors, Mère espère avec ferveur que son fils sera doté de la même voix exceptionnelle, voix qui finit par surgir, pour son plus grand bonheur :

⁸³⁹ *Ibid.*, p.53 : « Mirá cuánta inutilidad yace en estos campos yermos donde sólo florecen las palabras y los sesos, y los hombres andan con campanas de vidrio para no mancillar con la respiración este maravilloso invernadero. La vida estaba muerta allí, cultivada artificialmente, bella durmiente del bosque a la espera del enamorado que sepa besarla. La pobrecita vida asfixiada por una liana de palabras, por una hiedra de palabras que le chupaba la sangre. De nada servían esas miserables plantas parásitas incapaces de inventarla o de resucitarla, las palabras amontonadas para comerla con sus picos de buitres. »

⁸⁴⁰ *Ibid.*, p. 276 : « Nunca volvías a juntar esas dos palabras, que se odian mutuamente. »

⁸⁴¹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *La mano del amo*, *op.cit.*, p.26 : « El canto del niño se encaramó sobre una sola nota, subió y bajó por ella con la agilidad de un presentimiento, hasta que se decidió volar hacia un fa muy agudo, y allí se perdió de vista. Aunque Madre había seguido todas las acrobacias de la pequeña garganta y había visto cómo los vientos de la música se paseaban con inexplicable comodidad por unos pulmones que estaban aún a medio formar, no se resignó a la evidencia de que era un niño de pecho el que cantaba. »

[...] une étrange voix humaine qui s'élevait jusqu'au do des sopranos et le soutenait dans les hauteurs, sans aucune discordance : la même qu'elle avait entendue dans les montagnes jaunes. [...] La voix était là, mais elle ne paraissait jaillir d'aucune gorge : elle glissait toute seule dans le souffle de Carmona et ensuite, prenant son élan, elle envahissait toute la chambre.⁸⁴²

La voix ne tarde pas à prendre de l'assurance, « chaque jour plus maîtresse d'elle-même, farouche, comme une plaie de lumière »⁸⁴³. Mais cette voix s'avèrera également difficile à contrôler, et l'obsession qu'en concevra Mère croîtra encore, en faisant un véritable enjeu.

Le langage va ainsi être source de pouvoir dans *Sagrado* comme dans *La mano del amo*, bien que de façons très différentes : si dans ce dernier roman, le langage sera un enjeu de pouvoir, assujéti à l'arbitraire de Mère, dans *Sagrado* il est plutôt un outil servant le pouvoir des femmes.

3.1.1.2. Le langage, source et enjeu du pouvoir des femmes

Dans *Sagrado*, ce sont les femmes qui exercent les métiers de pouvoir, que ce soit « les tantes prêtres »⁸⁴⁴ ou « les tantes députées »⁸⁴⁵ — métiers où le mot est fondamental, dans les sermons ou les discours. Les mots des femmes sont créateurs d'énergie, leur bouche est redoutable : « les femmes passent et lorsqu'elles ouvrent la bouche, toutes les petites lampes électriques des alentours s'allument [...] »⁸⁴⁶ ; n'oublions pas que la bouche de la mère de Bío est qualifiée de « gueule de loup »⁸⁴⁷, avec tout ce que cette image suppose d'inquiétante puissance animale. Les mots de cette dernière sont particulièrement efficaces :

— Cela m'étonne — commença-t-elle à dire d'une voix basse et contrite. Cela m'étonne de vous, femelles des herpèsvirus, poules et spirochètes. Cela m'étonne beaucoup, belettes femelles, rickettsies à l'âme féminine, renardes et araignées de signe scorpion. Les mâles vous ont-ils réduites à ce point en esclavage que vous ne sortez pas collaborer avec une congénère ? Où gardez-vous les pinces, les fouets de domestication, les crocs pour mastiquer les maris ? — Maman deuxième Evita, génie de la politique : tu m'as étonné. Je sentis que la colère du groupe de femelles remplissait le ciel de gros nuages et se crispait sur leurs museaux. Le tremblement des victimes m'affecta, et je m'imaginai perdu à cause de mes attributs de mâle [...]. Maman commanda : — Toutes les femelles, à vos postes !⁸⁴⁸

⁸⁴² *Ibid.*, p.69 : « [...] una extraña voz humana que se elevaba hasta el do de los sopranos y lo sostenía en las alturas, sin desafinar: la misma que había oído en las montañas amarillas. [...] La voz estaba allí, pero no parecía brotar de ninguna garganta: se deslizaba sola en el aliento de Carmona y luego, tomando impulso, invadía todo el cuarto. »

⁸⁴³ *Ibid.*, p.70 : « cada vez más dueña de sí, arisca, como una llaga de la luz. »

⁸⁴⁴ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Sagrado, op.cit.*, p.25 : « las tías clérigos ».

⁸⁴⁵ *Idem* : « las tías diputadas ».

⁸⁴⁶ *Ibid.*, p.94 : « pasan las mujeres y cuando abren la boca se prenden todas las lamparitas eléctricas de alrededor [...]. »

⁸⁴⁷ *Ibid.*, p.111 : « boca de lobo ».

⁸⁴⁸ *Ibid.*, p.79 : « —Me extraña —empezó a decir en voz baja y contrita. Me extraña de ustedes, hembras de los herpesvirus, gallinas y espiroquetas. Me extraña mucho, comadrejas hembras, rickettsias de alma femenina, zorras y arañas escorpianas. ¿Tanto las han esclavizado los machos que no salen a colaborar con una congénere? ¿Adónde tienen las tenazas, los látigos de domesticación, los colmillos de masticar maridos? —Mamá segunda Evita, genio de la política: me dejaste admirado. Sentí que la ira del hembraje llenaba el cielo de nubarrones y se iba encrespando sobre los hocicos. Me aquejó el temblor de las víctimas, me imaginé perdido por mis atributos de varón [...]. La mamá acaudilló: —¡Todas las hembras, a sus puestos! »

La mère, experte dans l'art du discours, exalte la solidarité féminine, exhortant les femmes à reprendre le pouvoir par la violence, car la soumission n'est pas leur apanage ; elle réussit à les galvaniser, et est ainsi comparée au modèle féminin suprême de maîtrise du discours : Evita. L'habileté dans le maniement du langage est ainsi source de pouvoir, au sein du couple comme en politique.

Par ailleurs, la suprématie féminine dans *Sagrado* passe également par la domination des mots féminins. En effet, lorsqu'a lieu le déluge, ils disparaissent et entraînent la chute du pouvoir des femmes :

Toute la maisonnée l'accompagna dans ses pleurs : les domestiques, les tantes, les abeilles femelles, les planètes féminines du système solaire, la bouche, le nez⁸⁴⁹, la langue, la moralité, l'intimité et la luxure, la vie car elle était femme et qu'elle était en train de pourrir. L'article *la* tomba en disgrâce, la Vierge Marie fut détrônée. Personne ne pouvait sécher les pleurs, les arrêter, et dans tous les environs les eaux montaient, étirant leur horizon mortel sur les mots que la tante Caroline tentait d'apprendre à toute vitesse : bulle, asphyxie, îles, les dix mille substantifs féminins qui commençaient à se noyer.⁸⁵⁰

Une fois les mots féminins noyés, « l'arche annonça que Dieu excluait les femmes de son alliance et que lorsque les eaux redescendraient, les éléments femelles de l'univers n'auraient ni voix ni vote. »⁸⁵¹ C'est l'absence de mots féminins qui prive les femmes de leur pouvoir, et ce retour à la vie patriarcale réalise la prophétie de la lune, qui annonçait déjà la disparition du matriarcat au début du roman⁸⁵².

Dans *La mano del amo*, le langage n'est pas seulement source mais aussi enjeu de pouvoir féminin : c'est sur lui qu'il s'exercera. En effet, la voix de Carmona tant attendue par Mère, enfin présente, ne lui sera pas acquise pour autant. Elle qui souhaitait plus que tout la voir surgir, va paradoxalement l'étouffer et la faire taire, dans sa détermination à la soumettre. Ce contrôle de la parole, ici en l'occurrence de la voix de son fils, va devenir un enjeu de pouvoir. Dotée d'une volonté propre, la voix n'obéit pas à Carmona, et Mère elle-même ne peut l'obliger à sortir de sa tanière :

⁸⁴⁹ Note de traduction : la traduction littérale française, que nous choisissons par fidélité au texte original, pose toutefois le problème du mot « nez », masculin en français mais féminin en espagnol, et qui a donc bien sa place parmi cette énumération de noms féminins.

⁸⁵⁰ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Sagrado, op.cit.*, p.261 : « Toda la casa acompañó su llanto: lloraron las mucamas, las tías, las abejas hembras, los planetas femeninos del sistema solar, la boca, la nariz, la lengua, la moralidad, la intimidación y la lujuria, la vida porque tenía sexo de mujer y se estaba pudriendo. El artículo *la* cayó en desgracia, la Virgen María fue destronada. Nadie podía secar el llanto, detenerlo, y por todos los alrededores subían las aguas, estirando su horizonte mortal sobre las palabras que la tía Carolina trataba de aprender a las apuradas: burbuja, asfixia, islas, los diez mil sustantivos femeninos que empezaban a ahogarse. »

⁸⁵¹ *Ibid.*, p.262 : « el arco anunció que Dios excluía a las mujeres de su alianza, y que cuando las aguas volvieron a su sitio, los elementos hembras del universo no tendrían ni voz ni voto. »

⁸⁵² *Ibid.*, p.27 : « La luna alumbraba la fritanga con sus influjos letales, [...] pregonando el retorno a la vida patriarcal. » ; « La lune éclairait la friture de ses influences létales, [...] annonçant le retour à la vie patriarcale. ».

Obéissant, Carmona [...] souffla pour que sorte la voix. Mais la voix ne se laissait pas manier : elle n'aimait pas qu'on la regarde. [...] Carmona entrouvrit les lèvres et dessina la minuscule fosse noire où nichait la voix, mais il eut beau souffler et souffler, la voix ne vint pas.⁸⁵³

Cette humiliation cuisante pour Mère, qui avait réuni toute la bonne société de la ville pour écouter l'exceptionnelle voix de son fils, va déchaîner son autoritarisme, et rendre plus explicite encore l'assimilation de Mère au pouvoir oppresseur de toute parole libre :

Mère était un reproche qui lui serrait la gorge et le faisait se sentir à nouveau comme un enfant [...].⁸⁵⁴

Serrer la gorge, c'est empêcher de parler, proscrire l'expression. En effet, comme le souligne María Griselda Zuffi, « la victimisation du fils représente au niveau symbolique [...] l'annulation des voix émergentes et transgressives »⁸⁵⁵. Mère est ainsi un pouvoir censeur, « une voix sadique qui persuade, envahit, blesse et annule l'Autre. »⁸⁵⁶ La voix ne peut s'exprimer en sa présence : « Pour chanter, je dois te tourner le dos, Mère. La voix a peur de sortir lorsqu'elle te voit. »⁸⁵⁷

Lorsqu'enfin la voix surmonte la terreur que Mère lui inspire, et parvient à sortir, les mots de Mère l'empêchent tout de même de se faire entendre :

A ce moment revint la voix. Elle passa sa tête fuyante et peu à peu laissa sortir son corps fin, la pulpe, les membranes vibratiles. Elle sonda l'air avec une ou deux gammes et ensuite, voyant que personne ne la guettait, elle chanta *Care-Charming Sleep* comme une adolescente intimidée. « Un peu plus fort », lui demanda Carmona, souhaitant que Mère l'entende. La voix avança avec précaution dans les couloirs silencieux de la pièce, et elle était sur le point de prendre son envol lorsque Mère cria :

— Le lait pour les chats, Carmona ! Tu as oublié de ramener le lait !⁸⁵⁸

Mère fait littéralement rentrer la voix dans sa coquille ; elle et sa tribu de chats, menée par Brepe, la bâillonnent :

La construction symbolique de Mère-Brepe génère un nouvel état de surveillance et de répression dans lequel le discours autoritaire annule la voix de l'Autre, dans ce cas la voix du fils. La voix, comme le corps, est fragile, se brise, et là où existe le discours autoritaire, la seule réponse possible est le « paradigme du silence ».⁸⁵⁹

⁸⁵³ *Ibid.*, p.71 : « Obediente, Carmona [...] sopló, para que le saliera la voz. Pero la voz no se dejaba manejar. Le molestaba que la estuviesen mirando. [...] Carmona entreabrió los labios y dibujó el minúsculo foso negro donde la voz anidaba pero por más que sopló y sopló, la voz no vino. »

⁸⁵⁴ *Ibid.*, p.82 : « Madre era un reproche que le oprimía la garganta y lo volvía niño [...]. »

⁸⁵⁵ ZUFFI, María Griselda, *Demasiado Real...*, *op.cit.*, p.80 : « la victimización del hijo representa a nivel simbólico [...] la anulación de las voces emergentes y transgresoras. »

⁸⁵⁶ *Ibid.*, p.81 : « una voz sádica que persuade, invade, lastima y anula la otredad. »

⁸⁵⁷ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *La mano del amo*, *op.cit.*, p.84 : « —Para cantar tengo que darte la espalda, Madre. A la voz le da miedo salir cuando te ve. »

⁸⁵⁸ *Ibid.*, p.86 : « En ese momento regresó la voz. Asomó su huidiza cabeza y poco a poco dejó salir el fino cuerpo, la pulpa, las membranas vibrátiles. Tanteó primero el aire con un par de escalas y luego, al ver que nadie estaba acechándola, cantó *Care-Charming Sleep* como una adolescente intimidada. “Un poco más alto”, le pidió Carmona, deseoso de que Madre la oyera. La voz avanzó con cautela por los corredores silenciosos del cuarto, y estaba a punto de levantar vuelo cuando Madre gritó:

— ¡La leche para los gatos, Carmona! ¡Te has olvidado de traer la leche! »

⁸⁵⁹ ZUFFI, María Griselda, *Demasiado Real...*, *op.cit.*, p.85 : « La construcción simbólica de Madre-Brepe genera un nuevo estado de vigilancia y represión donde el discurso autoritario anula la voz del otro, en este caso

En effet, les chats constituent une prolongation du pouvoir de Mère, et effraient tout autant la voix de Carmona, la surveillant en permanence en lieu et place de Mère :

La voix [...] [é]tait sur le point de jaillir lorsque les chats l'immobilisèrent, la fixant du regard. [...] A un moment, il eut la voix sur le bout de la langue, mais le regard fixe des chats la fit fuir à nouveau.⁸⁶⁰

D'autre part, Mère domine le langage utilisé par Carmona dans le sens où c'est elle qui lui apprend à lire ; or, la première leçon de lecture est une autre expression de la soumission à travers le langage exigée par Mère :

Mère lui demanda quelles étaient les lettres qu'il connaissait. Ils en écrivirent sept sur un tableau et jouèrent à inventer des mots avec elles. [...] Ils les tournèrent et retournèrent tant que Mère tomba par hasard sur les mots que les lucioles avaient dessinés la nuit de sa visite aux montagnes jaunes.

— Alors, Carmona : que disent ces lettres ?

Carmona reconnaissait les signes, mais ne savait pas comment les regrouper pour former des sons.

— J'ai j'ai me la main du maître — épela Mère.

— Oui — répondit reconnaissant Carmona : Main du maître. Comme c'est joli !

— Tu vois ? — dit Mère. Maintenant, change les lettres de place.

Carmona dessina un « l ».

— Je lèche la main du maître — lut Mère. Ce n'est pas mal du tout.⁸⁶¹

On retrouve donc ici « la main du maître », qui renvoie au titre du roman, et affirme la mainmise de Mère sur le langage, puisque les premiers mots qu'elle enseigne à lire à Carmona sont loin d'être innocents :

Dans cet espace de la famille, on annihile la voix de l'enfant [...]. Comment domine-t-on, annihile-t-on, manipule-t-on une voix cachée, scindée du corps ? Il faut inspirer la peur. A travers le modèle pédagogique — et sadique —, on impose l'alphabétisation, l'apprentissage des premières lettres qui réprime, bâillonne et violente l'histoire orale [...].⁸⁶²

En effet, puisque Mère ne peut contrôler la voix en elle-même, elle va contrôler ce qu'elle dira, où et quand elle s'exprimera. On a déjà analysé la façon dont Carmona échouait à s'éloigner de Mère, qui parvient à l'empêcher de chanter dans la capitale. Elle essaiera aussi de contrôler les mots qui sortiront de sa bouche, refusant par ailleurs dans un premier temps

la voz del hijo. La voz, como el cuerpo, es frágil, se quiebra, y donde existe el discurso autoritario la única respuesta posible es el "paradigma del silencio". »

⁸⁶⁰ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *La mano del amo*, *op.cit.*, p.84-85 : « La voz [...] [e]staba a punto de brotar cuando los gatos la inmovilizaron, clavándole los ojos. [...] Por un momento tuvo la voz en la punta de la lengua, pero la mirada fija de los gatos la ahuyentó nuevamente. »

⁸⁶¹ *Ibid.*, p.75 : « Madre le preguntó cuáles eran las letras que sabía. Escribieron siete en un pizarrón y jugaron a inventar palabras con ellas. [...] Tantas vueltas dieron que Madre tropezó, por azar, con las palabras que las luciérnagas había dibujado la noche de su visita a las montañas amarillas.

—A ver, Carmona: ¿qué dicen estas letras?

Carmona reconocía los signos pero no sabía cómo agruparlos en sonidos.

—A mo a mo la ma no del a mo —silabeó Madre.

—Sí —agradeció Carmona—: Mano del amo. ¡Qué bonito!

—¿Ves? —dijo Madre—. Ahora cambiá las letras de lugar.

Carmona dibujó una ele.

—Lamo la mano del amo —leyó Madre—. No está nada mal. »

⁸⁶² ZUFFI, María Griselda, *Demasiado Real...*, *op.cit.*, p.86 : « En este espacio familiar, se aniquila la voz del hijo [...]. ¿Cómo se domina, aniquila, manipula una voz escondida, escindida del cuerpo? Hay que infundir el miedo. A través del modelo pedagógico —y sádico— se impone la alfabetización, el aprendizaje de las primeras letras que reprime, silencia y violenta la historia oral [...]. »

de lui apprendre à lire tant qu'il ne maîtriserait pas la voix. Une fois décidée à lui transmettre ce savoir (ce refus premier étant également une forme de domination, le maintien dans l'ignorance permettant un meilleur contrôle), elle le lui inculque de façon à ce que ce qui pourrait être une libération continue à œuvrer dans le sens de la subordination. Toutefois, Carmona réussira à transgresser les interdits liés aux mots :

[...] Carmona écrivait les sons tout juste appris, les déplaçant malicieusement d'un côté à un autre. Lorsqu'une syllabe changeait de place, l'ensemble tout entier changeait de signifié : « La dame me lèche l'anus / L'anus n'a pas de chance / Le maître tête le vide ». Et il cachait les papiers, pour que Mère ne les voie pas.⁸⁶³

Ce jeu de Carmona nous renvoie à la recherche de différents signifiés à travers la manipulation du signifiant, une quête initiée dans *Sagrado* ; de plus, il fait écho à l'épigraphe du roman : « A mère, pour qu'elle ne brûle plus jamais ce que j'écris. »⁸⁶⁴ Ce lien avec le paratexte place d'emblée le langage, et plus précisément l'écrit créatif, au cœur des préoccupations du récit. Il nous rappelle le même lien avec le paratexte dans *Sagrado*, l'image de « Knovz smovz ka pop ? » plaçant également le langage au centre, et renvoie à la résistance opposée par les auteurs aux pouvoirs totalitaires (en plus d'ajouter une identification troublante entre l'auteur et Carmona). Comme l'explique María Griselda Zuffi, ce jeu de réagencement des syllabes

[...] favorise les excréments du langage comme « la dame me lèche l'anus, l'anus n'a pas de chance ». Ces changements de signification dé-gènèrent la *main du maître* en « je lèche la main du maître », ligne d'apprentissage que Mère approuve d'un « ça n'est pas mal du tout ». Contre cette voix perverse de Mère, Carmona construit son propre espace de création non officialisé.⁸⁶⁵

Dans *La mano del amo*, le langage est donc source de pouvoir (en ce que les mots de Mère sont destructeurs) et enjeu de pouvoir : les mots sont soumis au pouvoir maternel arbitraire, mais ils sont aussi une échappatoire à la domination. Les relations qui se tissent entre le pouvoir et les mots, mais aussi le pouvoir des mots en lui-même, font ainsi leur apparition dans l'œuvre de Martínez dans ses œuvres les plus précoces : le langage y est déjà à la fois outil et enjeu. La nature du pouvoir examiné dans *Sagrado* et *La mano del amo* est celle d'un pouvoir délimité dans sa grande majorité par le cercle de la famille ; l'œuvre de Martínez, avant de passer au crible les pouvoirs de l'espace public, se concentre dans un premier temps

⁸⁶³ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *La mano del amo*, *op.cit.*, p.76 : « [...] Carmona escribía los sonidos recién aprendidos, desplazándolos de un lado a otro maliciosamente. Cuando una sílaba se movía, el conjunto entero cambiaba de significado: “La dama me lame el ano / El ano anda en la mala / El amo mama la nada”. Y escondía los papeles, para que Madre no los viera. »

⁸⁶⁴ *Ibid.*, p.7 : « A Madre, para que no vuelva a quemar lo que escribo ».

⁸⁶⁵ ZUFFI, María Griselda, *Demasiado Real...*, *op.cit.*, p.87 : « [...] potencia las excreciones del lenguaje como “la dama me lame el ano, el ano anda en la mala”. Estos cambios de significado de-generan la *mano del amo* en “lamo la mano del amo”, línea de aprendizaje que Madre aprueba con un “no está nada mal”. Contra esa voz perversa de Madre, Carmona construye su propio espacio de creación no oficializado. »

sur ceux de l'espace privé, et tout particulièrement sur le rôle des femmes, éminemment puissantes dans ces romans.

3.1.2. Le pouvoir dans l'espace privé : le règne féminin

Sagrado et *La mano del amo* mettent en scène deux cercles familiaux dont les schémas s'éloignent de façon notable du modèle patriarcal largement répandu. María Griselda Zuffi analyse ainsi cette particularité :

Si nous prenons en compte [...] que les deux livres centraux de Martínez travaillent sur le grand mythe du couple avec deux protagonistes historiques de la dimension d'Eva Perón et Juan D. Perón dans deux textes différents, *La novela de Perón* et *Santa Evita*, il n'est guère surprenant que *La mano del amo* — dont le titre signe l'idée du pouvoir — remette en question les conceptions de masculin/féminin dans les relations de pouvoir et la violence en Argentine.⁸⁶⁶

Nous ajouterons que cette remarque vaut également pour *Sagrado*, qui tout comme *La mano del amo*, présente un exemple de matriarcat caractérisé d'une part par le pouvoir des mots des femmes, ainsi que par l'autoritarisme maternel que subit Bío — tout comme Carmona dans *La mano del amo*.

3.1.2.1. Un modèle matriarcal

Les personnages de *Sagrado* évoluent dans un monde essentiellement féminin ; en effet, Bío est entouré de cousines, de tantes, de grands-mères, qui toutes composent le premier groupe de femmes dominantes du roman : les hommes sont certes présents, mais dans une mesure bien moindre. On comprend vite en filigrane qu'il s'agit d'un matriarcat ; ainsi, lorsque la grand-mère Presbiteria fait frire les beignets dans lesquels elle lit l'avenir, « La lune éclairait la friture de ses influences létales, [...] annonçant le retour à la vie patriarcale. »⁸⁶⁷

Ce retour annoncé à la vie patriarcale sous-entend que c'est une vie matriarcale qui est en vigueur ; de fait, le pouvoir des femmes, aux premières desquelles la mère de Bío, est particulièrement fort. « Les vapeurs de son pouvoir »⁸⁶⁸ créent des affections mortelles, attaquant le corps de ses ennemis :

[...] elle envoyait ces vapeurs mordre les viscères principaux des personnes qu'elle trouvait antipathiques ; ensuite, elle semait elle-même des grains de beauté à l'endroit des morsures. [...] [N]aissaient des familles entières de grains de beauté qui expulsaient les tissus originaux et occupaient tout le corps. Les gens affectés se sentaient mal à l'aise avec ces petites taches inutiles qui remplaçaient mal les battements du cœur ou le filtrage des reins. Lorsqu'ils demandaient à maman comment se soigner,

⁸⁶⁶ *Ibid.*, p.92 : « Si tenemos en cuenta [...] que los dos libros centrales de Martínez trabajan sobre el gran mito de la pareja con dos protagonistas históricos de la talla de Eva Perón y Juan D. Perón en dos textos diferentes, *La novela de Perón* y *Santa Evita*, no es para sorprenderse que *La mano del amo* —cuyo título signa la idea de poder— cuestione los constructos masculino/femenino en las relaciones de poder y la violencia en Argentina. »

⁸⁶⁷ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Sagrado*, *op.cit.*, p.27 : « La luna alumbraba la fritanga con sus influjos letales, [...] pregonando el retorno a la vida patriarcal. »

⁸⁶⁸ *Ibid.*, p.101 : « Los vapores de su poder ».

elle leur prescrivait des ponctions dans la tempe avec une aiguille à tête large, mais personne n'osait essayer ce remède inconnu. « Nous préférons mourir », disaient les malades.⁸⁶⁹

Cet aperçu des capacités létales de la mère de Bío montre une femme très éloignée de l'image traditionnelle de la femme, douce et dévouée aux tâches ménagères ; comme nous serons amenés à le constater, Bío sera l'une des victimes de cette cruauté gratuite, d'une violence en partie basée sur une certaine puissance physique :

Je voulus casser un carreau avec mes ongles, et je me fis mal. En revanche, les ongles de maman volèrent sur le verre du buffet et le brisèrent en mille morceaux. Elle était la Mer Rouge, les bâtons de Moïse [...].⁸⁷⁰

Cette capacité de destruction, ainsi que l'association de la mère au pouvoir mystique religieux du bâton de Moïse, capable d'ouvrir les eaux, sont d'ordinaire l'apanage des hommes. Or dans *Sagrado*, les femmes accaparent ces pouvoirs. L'exemple le plus extrême de cette domination féminine est incarné par un deuxième groupe de femmes, dans la Maison, royaume des femmes, où les hommes sont abaissés dans le plus pur asservissement :

Les maris lavaient, cousaient, repassaient, récuraient, lustraient, brodaient, tissaient. Ils étaient bien soignés et bien alimentés, avec une chemise propre, des chaussures en ordre, et le déodorant à portée de main. Ils ne gardaient plus aucune trace de sauvagerie [...]. Au moindre soupçon de rébellion, les femmes s'étendaient sur eux comme le verre d'une serre : elles filtraient habilement les informations du Dehors et exhibaient des photos d'un monde toujours pacifique et mélodieux. [...] Anesthésiés par de tels cellophanes, les maris imaginaient qu'ils devaient gagner l'amour à la sueur de leur front, et perfectionnaient leur obéissance [...]. Ceux qui avaient déjà terminé leur période de domestication vivaient dans les ailes les plus éloignées de la Maison, pour ne pas subir la contamination des espèces encore sauvages, ou être attaqués par la jalousie ou par les rougeoles de la mémoire.⁸⁷¹

Non seulement les hommes y pratiquent des activités généralement considérées comme féminines (les travaux d'aiguille aussi bien que les tâches ménagères), mais ils sont traités comme des animaux à dresser : on les arrache à leur « sauvagerie ». Mais ce n'est pas tout : ils subissent un certain autoritarisme, qui contrôle leur savoir, que ce soit en les coupant des informations du monde extérieur, ou en les amenant à perdre la mémoire. L'obéissance doit

⁸⁶⁹ *Ibid.*, p.101-102 : « [...] enviaba los vapores a morder las vísceras principales de las personas que le caían antipáticas; después, ella misma sembraba lunares en el sitio de las mordeduras. [...] [N]acían familias de lunares que expulsaban a los tejidos nativos y ocupaban el cuerpo. La gente perjudicada se sentía incómoda con aquellas manchitas inútiles que suplían malamente los latidos del corazón o la filtración de los riñones. Cuando le preguntaban a la mamá cómo podían curarse, ella les recetaba punciones en las sienes con una aguja de cabeza chata, pero nadie se atrevía a probar esa medicina desconocida. "Preferimos morir", decían los enfermos. »

⁸⁷⁰ *Ibid.*, p.106 : « Quise partir un vidrio con las uñas y me lastimé. En cambio la mamá: sus uñas volaron sobre el vidrio del aparador y lo abrieron en mil pedazos. Ella era el Mar Rojo, las varas de Moisés [...]. »

⁸⁷¹ *Ibid.*, p.127-128 : « Los maridos lavaban, cosían, planchaban, fregaban, lustraban, bordaban, tejían. Estaban bien cuidados y cebados, con la camisa limpia, los zapatos en orden y el desodorante al alcance de las manos. Ya no conservaban trazas de salvajismo [...]. Ante el despunte de cualquier rebelión, las mujeres se tendían sobre ellos como un vidrio de invernadero: filtraban hábilmente las noticias de Afuera y les exhibían fotos de un mundo siempre pacífico y melodioso [...]. Adormilados por aquellos celofanes, los maridos imaginaban que el amor debía ganarse con el sudor de la frente, y perfeccionaban su obediencia [...]. Los que ya habían pasado su período de amansamiento vivían en las alas más alejadas de la Casa, para que no padecieran el contagio de las especies todavía salvajes ni fueran atacados por los celos o por los sarampiones de la memoria. »

être leur vertu cardinale, leur soumission étant poussée à l'extrême, comme dans le cas du mari de la prima donna de la Maison :

[...] la seule distraction qu'elle se permettait était de surveiller son mari, qui était à quatre pattes sous sa chaise et la transportait d'un bout à l'autre de la Maison. La prima donna le guidait, échevelée et triomphale, l'aiguillonnant avec ses talons [...]. Au moindre soubresaut du mari, elle appuyait les éperons sur ses flancs et le pressait : « Hue, Simbad ! », l'encourageait-elle, fière d'exhiber à travers son homme le degré le plus sévère de domestication.⁸⁷²

Les femmes y apprennent l'art de manipuler les hommes, de façon à les asservir ; tout dans la Maison est une démonstration du pouvoir des femmes, qui « [a]vaient banni de la Maison les saxophones, les clairons, les hautbois, les flûtes, les meubles et les armes au son phallique »⁸⁷³. Elles utilisent les hommes comme leurs marionnettes, y compris dans l'art masculin de la guerre :

Elles exhibèrent un capitaine d'artillerie qui, dépourvu d'ouïe et en mauvaise santé, avançait à tâtons : la femme lui prêtait les ordres, les mausers modèle 1909, les boussoles bleues et colorées pour s'orienter lors des coups d'Etat militaires.⁸⁷⁴

Ces pratiques extrêmes sont une vengeance manifeste contre l'ordre patriarcal :

L'alchimie vaginale leur permettait de venger leur vassalité historique, l'absence d'un Dieu Femelle, d'un Moïse en jupes, la rupture de l'hymen, la ceinture de chasteté, les accouchements, l'omission dans les cadres d'honneur du Vatican.^{875 876}

Un troisième groupe de femmes enfin fait preuve d'un pouvoir féminin démesuré, puisqu'elles seraient comparables à de véritables mantes religieuses, dévorant l'homme après avoir consommé leur union : « Ne savez-vous pas que dans cette maison, aucun homme n'a survécu à sa nuit de noces ? »⁸⁷⁷ Le mariage forcé de Bío et Magdalena — dans ce monde, c'est l'homme, Bío, que l'on enlève et que l'on force à se marier — est également l'occasion de montrer une religion qui prône l'obéissance de l'homme à sa femme :

— Saint Paul a dit que les époux vivraient soumis à leur femme, car la femme est le chef de l'homme, tout comme Marie fut le chef de Jésus Christ. [...]

⁸⁷² *Ibid.*, p.128-129 : « [...] la única distracción que se permitía era vigilar al marido que estaba en cuatro patas bajo su silla y que la transportaba de un lado al otro de la Casa. La prima donna, azuzándolo con los talones, lo guiaba desmelenada y triunfal [...]. Al más leve corcovo del marido, apretaba las espuelas sobre los ijares y le apuraba el paso: “¡Arre, Simbad!”; iba animándolo, orgullosa por exhibir a su hombre en el más severo grado de domesticación. »

⁸⁷³ *Ibid.*, p.129-130 : « Habían desterrado de la Casa los saxos, los clarines, los oboes, las flautas, los muebles y armas de sonido fálico. »

⁸⁷⁴ *Ibid.*, p.135 : « Exhibieron a un capitán de artillería que andaba sin oídos ni salud, a tientas: la mujer le prestaba las órdenes, los máuseres modelo 1909, las brújulas azules y coloradas para orientarse en los golpes militares. »

⁸⁷⁵ *Ibid.*, 129 : « La alquimia vaginal les permitía vengar su vasallaje histórico, la falta de un Dios Hembra, de un Moisés con polleras, la rotura del himen, el cinturón de castidad, los partos, la omisión en los cuadros de honor del Vaticano. »

⁸⁷⁶ Notons que cette « absence d'un Dieu Femelle » est une idée reprise dans *El vuelo de la reina*, puisque Reina y est tourmentée par la possibilité d'un Dieu qui serait femme.

⁸⁷⁷ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Sagrado, op.cit.*, p.249 : « ¿No sabe que en esta casa ningún hombre se levantó con vida de su noche de bodas? »

— L'homme quittera son père et sa mère — continua le curé —, et vivra dans le cratère béni de sa femme, pour la servir et la vénérer. Il la comblera [...]. Il lui offrira sa bouche, sa moelle épinière, son cœur...⁸⁷⁸

Dans *Sagrado*, c'est ainsi un dévouement total qui est exigé des hommes, avilis par des femmes associées la plupart du temps à un principe extrêmement négatif, violent et impitoyable.

La mano del amo, quant à lui, se centre sur un seul exemple matriarcal : celui imposé par Mère, qui constitue une transgression du rôle attribué d'ordinaire à la femme. En effet, loin de la femme frêle et obéissant à son mari, c'est elle qui détient le pouvoir, et Père est asservi par l'amour qu'il porte à son épouse. Il se soumet toujours immédiatement à elle :

Mère fut déçue qu'il cède aussi rapidement. Bien qu'elle fût sûre que tôt ou tard elle parviendrait à le dominer, elle souhaitait qu'il résiste un peu plus.⁸⁷⁹

C'est Mère qui décide de tout, et finit toujours par l'emporter sur Père ; dès le départ, elle refuse d'appartenir à un maître, et a une définition plutôt féminine du pouvoir :

Que pensait-elle que signifiait avoir un maître ? Au départ, un maître est quelque chose de féminin. La source originale du mot est *ama* : celle qui nourrit. « Mère » se prononce presque de la même façon en hébreu, en suédois, en gaélique, en grec, en basque, en castillan. [...] La densité de ces deux mots, Maître et Mère, entraînait les gorges qui les prononçaient avec une terrible force de gravité simultanée.⁸⁸⁰

Comme le souligne María Griselda Zuffi, Père a beau être expert en castration d'animaux, Mère n'a rien à lui envier : « Le Père castré et Mère aussi, symboliquement. L'idée du féminin s'inverse. »⁸⁸¹

Aussi, Mère occupe une position non conventionnelle, dans une redéfinition du statut de la femme qui, selon María Griselda Zuffi, remet en question la classification de genre :

Le texte résiste à une classification de genre et esquisse une ambiguïté entre les catégories masculin/féminin. Dans ce sens, l'espace féminin proposé par la figure de Mère peut être lu à partir d'une textualisation androgyne.⁸⁸²

La mano del amo aussi bien que *Sagrado* présentent des mondes où les rapports de force entre hommes et femmes sont inversés par rapport au modèle patriarcal largement majoritaire

⁸⁷⁸ *Ibid.*, p.250 : « —Dijo san Pablo que los casados vivirán sujetos a sus esposas, porque la mujer es cabeza del varón, como María fue la cabeza de Jesucristo. [...] »

—Dejará el hombre al padre y a la madre —siguió el cura—, y vivirá en el cráter bendito de su esposa, para servirla y venerarla. La saciará [...]. Le ofrecerá la boca, la médula espinal, el corazón... »

⁸⁷⁹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *La mano del amo*, *op.cit.*, p.27 : « A Madre la desencantó que cediera tan rápido. Aunque estaba segura de que tarde o temprano llegaría a dominarlo, deseaba que él se resistiera un poco más. »

⁸⁸⁰ *Ibid.*, p.47 : « ¿Qué creería ella que era tener un amo? En principio, un amo es algo femenino. La fuente original de la palabra es ama: la que alimenta. Madre suena igual que Ama en hebreo, sueco, en gaélico, en griego, en vasco, en castellano. [...] La densidad de esas dos palabras, Amo y Madre, arrastraba con una terrible y simultánea fuerza de gravedad a las gargantas que las pronunciaban. »

⁸⁸¹ ZUFFI, María Griselda, *Demasiado Real...*, *op.cit.*, p.94 : « El Padre castra y Madre simbólicamente también. La idea de lo femenino se revierte. »

⁸⁸² *Ibid.*, p.80 : « El texto resiste a una clasificación de género y entabla una ambigüedad entre categorías masculino/femenino. En este sentido, el espacio femenino propuesto por la figura de Madre puede leerse a partir de una textualización andrógina. »

dans notre société. En ce sens, ils posent la question du genre. Les femmes de ces romans s'octroient les pouvoirs généralement réservés aux hommes, mais leurs époux ne seront pas les seuls à subir leur domination : leurs fils en seront également les victimes.

3.1.2.2. L'autoritarisme maternel

Ce modèle matriarcal, qui soumet les hommes à son pouvoir, va particulièrement malmené les fils. C'est Bío qui en fait l'expérience dans *Sagrado*, face à une mère aux divertissements cruels :

Elle m'enfermait dans les tiroirs de la commode, m'interdisant de respirer jusqu'à ce que papa vienne me sauver. « Et si je m'asphyxie, maman ? lui demandais-je. « Ne t'avise pas de pleurer ni de te plaindre », me répondait-elle.⁸⁸³

La mère n'est donc absolument pas associée à la douceur, mais à la mise à l'épreuve. Elle enseigne la résistance à la douleur, et lorsqu'elle s'aperçoit que son fils n'est pas prêt à affronter le monde, c'est en combat singulier qu'elle l'y prépare :

Maman, je ne te contredis pas, il est temps que tu me prépares un petit peu. Elle me répondit d'un coup dans les reins qui me coupa la respiration. Elle apparut triomphale devant moi, avec sa grande robe de chambre retroussée : elle tourna les bras et me défia. J'ouvris la bouche. C'est le seul mot qui me venait à l'esprit : l'ouvrir.

— Frappe-moi, qu'est-ce que tu attends ? — dit-elle.

— Maman. La potence, la guillotine, le knout, la chambre à gaz, la chaise électrique, le garrot, le carcan : je voulais parler de toutes les flagellations qui me correspondaient, cruelles comme la conscience et pourtant préférables à tes mains.^{884 885}

Mais la mère de Bío continue :

— Trouillard — me rejeta-t-elle, et elle m'enfonça son pied dans l'estomac en l'étirant avec douceur. Allez, un peu de courage.

Je tentai de la calmer avec un coup sec à la mâchoire. Elle esquiva adroitement mon poing et me frappa sur la nuque. Je me jetai sur elle à nouveau, et elle sauta par-dessus moi. Allez, trouillard. Elle pivotait sur la pointe des pieds et traversait ma gorge en sifflant, elle volait avec la vigueur d'une guêpe, ses mains et ses genoux étaient toujours en mouvement, ils attaquaient, se défendaient, attendaient.

J'essayai un coup de genou dans le foie, elle m'aveugla d'un grand coup de doigts. Alors que j'allais la frapper au visage, elle m'assena un coup de pied dans les jarrets. Ma vue se troubla [...]. Personne ne pouvait la toucher en quelque partie que ce soit : personne ne le pouvait. Ce qu'elle portait en dedans ressemblait bien trop à ce qu'elle montrait en-dehors. Invincible [...].

⁸⁸³ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Sagrado, op.cit.*, p.106 : « Ella me encerraba en los cajones de la cómoda, prohibiéndome respirar hasta que el papá viniese a rescatarme. “¿Y si me asfixio, mamá?”, le preguntaba. “No vayas a llorar ni a quejarte”, me respondía. »

⁸⁸⁴ *Ibid.*, p.110-111 : « Mamá no te contradigo, ya es tiempo de que me prepares un poquito. Me contestó con un puntazo en los riñones que me cortó la respiración. Y apareció triunfal delante de mí, con el batón arremangado: giró los brazos y me desafió. Abrí la boca. Era la única palabra que se me ocurría: abrirla.

— Pegame, ¿qué esperarás? — dijo.

— Mamá. — La horca, la guillotina, el knut, la cámara de gas, la silla eléctrica, el garrote, el cepo: quise hablar de todas esas flagelaciones que me correspondían, crueles como la conciencia y sin embargo preferibles a tus manos. »

⁸⁸⁵ Notons que tous ces instruments de torture sont pour Bío préférables aux mains de la mère : les mains des femmes sont le pire des châtiments. On ne peut que faire le lien avec « la main du maître », celle de Mère, qui punit dans *La mano del amo*.

Elle eut la gentillesse de me relever et de m'embrasser.⁸⁸⁶

La violence de cette scène est d'autant plus marquante qu'elle est encadrée de deux expressions évoquant la douceur : le pied que la mère enfonce « avec délicatesse » dans le ventre de son fils, et qui a la « gentillesse » de le relever après l'avoir frappé sans pitié.

Cette prépotence féminine se retrouvera plus fortement marquée encore dans *La mano del amo*. N'oublions pas qu'après la publication de *Sagrado*, Martínez connaît les déboires que nous avons évoqués, lors des événements de Trelew ; cet épisode marque l'auteur en ce que la répression dont il a été l'objet lui a montré avec une terrible puissance le pouvoir qu'avaient conquis ses mots, puisque *La pasión según Trelew* est interdit à la vente dès novembre 1973, et les exemplaires restants seront brûlés par l'armée en 1976 : c'est dire si la dictature craignait les mots que contenait cet ouvrage.

Poussé à l'exil par la Triple A, puisque ses mots continuaient à déranger le pouvoir, c'est au Venezuela que Martínez commence la rédaction de *La mano del amo* ; on comprend aisément, dans ce contexte, l'intérêt de l'auteur pour le pouvoir, qui va s'exprimer à travers ce roman. *La mano del amo*, comme nous l'avons déjà spécifié, est dénué de référence historique stricte. Sa portée est d'autant plus générale, car non soumise à un cadre historique qui la restreindrait ; on peut y voir une analogie avec la dictature militaire de 1976, mais à l'exception d'un épisode très particulier qui corrobore cette hypothèse⁸⁸⁷, l'œuvre peut faire référence à toutes les dictatures. En effet, *La mano del amo* présente une forme de pouvoir autoritaire qui s'exprime au sein de la famille, celui d'une mère :

« La première forme d'exercice du pouvoir autoritaire, qui ensuite se reflète dans le pouvoir politique et dans l'espace public, a lieu dans la famille », a déclaré l'écrivain.⁸⁸⁸

Ce pouvoir s'applique sur l'être le plus vulnérable qui soit : un enfant. Nous avons déjà constaté la façon dont Mère étouffe la voix de Carmona, le privant de sa liberté d'expression.

⁸⁸⁶ *Ibid.*, p.111 : « —Cagón —me rechazó, y estirando con suavidad un pie me lo hundió en el estómago—. Vamos, animate.

Traté de calmarla con un golpe seco en la quijada. Esquivó limpiamente mi puño y me alcanzó en la nuca. Volví a arremeter y me saltó por encima. Adelante, cagón. Giraba sobre la punta de los pies y me pasaba silbando por la garganta, volaba con la salud de una avispa, sus manos y sus rodillas estaban siempre en movimiento, atacaban, se defendían, esperaban.

Ensayé un rodillazo en el hígado, me cegó con un envión de sus dedos. Amagué un chirlo en la cara, me asestó una patada en las corvas. Vi nublado [...]. Nadie podía tocarla en ninguna parte: nadie podía. Lo que llevaba adentro se parecía demasiado a lo que mostraba por fuera. Invencible [...].

Tuvo la cortesía de levantarme y de darme un beso. »

⁸⁸⁷ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *La mano del amo*, *op.cit.*, p.99 : « Los generales que gobernaban la provincia » ; « Les généraux qui gouvernaient la province ».

⁸⁸⁸ AGENCIA EFE, « Tomás Eloy Martínez dice que Estados Unidos y el mundo estarán mejor sin Bush » [en ligne], 15 février 2008 : « "La primera forma de ejercicio de poder autoritario, que luego se refleja en el poder político y en el espacio público, se da en la familia", sostuvo el escritor. »

Son autoritarisme lui permet de façonner Carmona selon ses désirs, sans considérer son identité propre, elle décide de ce qu'il sera :

Mère a toujours voulu que je sois autre, l'image qu'elle avait de moi. Ce que je suis aujourd'hui n'est pas moi, mais ma bataille contre Mère. Je ne suis qu'une bataille.⁸⁸⁹

Mère a également droit de vie et de mort sur son fils : Carmona vit dominé par la crainte d'être tué par ses parents ou par les chats de Mère. En effet, il subit des menaces réitérées ; dès l'incipit, Carmona fait ce cauchemar :

« Pourquoi est-ce que tu ne tues pas Carmona une bonne fois pour toutes, Père, qu'est-ce que tu attends ? » Et toi, accroché à ses jupes, tu suppliais : « Ne me frappez pas, Mère, ne me tuez pas. »⁸⁹⁰

Une fois Père mort, Mère avertit Carmona que « A la moindre inattention, [...] les chats [le] tueront »⁸⁹¹. Et enfin, la dernière page clôt le cycle en reprenant le rêve de Carmona :

Mère perdit patience [...] et fit face à Père : « Pourquoi est-ce que tu ne tues pas Carmona une bonne fois pour toutes, Père ? Qu'est-ce que tu attends ? »

[...] « Je ne veux pas être frappé », supplia [Carmona]. « Ne me tuez pas. »⁸⁹²

La toute dernière phrase du roman marque la domination totale de Carmona :

[Mère] [l]ui mit au cou une laisse dorée, le laissa attaché à un arbre et retourna prendre le thé avec les dames.⁸⁹³

Bien sûr, le fait d'attacher Carmona à un arbre démontre un haut degré d'asservissement, mais on peut y voir une image plus complexe encore ; d'après María Griselda Zuffi, l'invasion des chats dans *La mano del amo* renvoie à la fable suivante que Perón expose dans *La novela de Perón* :

« Les peuples sont constitués de quatre-vingt-dix pour cent de matérialistes et de dix pour cent d'idéalistes. Les matérialistes sont comme les chats. Si on veut les cogner, on ne les attrape pas. Et quand ils sont acculés, les chats se mettent en garde et font face. Ils réagissent par désespoir. Les idéalistes ressemblent au chien. Ils réagissent par instinct. Si on leur donne un coup de pied, ils reculent, puis ils reviennent lécher celui qui les a frappés. L'unique façon de se débarrasser d'un idéaliste, c'est de le tuer. Et le chien est même encore capable de remercier. [...] »⁸⁹⁴

⁸⁸⁹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *La mano del amo*, op.cit., p.53 : « Madre quiso siempre que yo fuera otro; la imagen que ella tenía de mí. Lo que ahora soy no soy yo sino mi batalla contra Madre. Soy sólo una batalla. »

⁸⁹⁰ *Ibid.*, p.11 : « “¿Por qué no matás a Carmona de una vez, Padre, qué estás esperando?”. Y vos uncido a sus faldas suplicabas: “No me peguen, Madre, no me maten”. »

⁸⁹¹ *Ibid.*, p.79 : « “En cuanto [se] descuid[e], los gatos [lo] matarán”. »

⁸⁹² *Ibid.*, p.190 : « Madre perdió la paciencia [...] y encaró a Padre: ¿Por qué no matás a Carmona de una vez? ¿Qué estás esperando? »

[...] “No quiero que me peguen”, suplicó [Carmona]. “No me maten.” »

⁸⁹³ *Idem* : « [Madre] [l]e puso al cuello una correa dorada, lo dejó atado a un árbol y regresó a tomar el té con las damas. »

⁸⁹⁴ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le roman de Perón*, op.cit., p.302 ; *La novela de Perón*, op.cit., p.379-380 : « “Los pueblos están formados por un noventa por ciento de materialistas y un diez por ciento de idealistas. Los materialistas son como los gatos. Si uno les quiere pegar, no los alcanza. Y cuando los arrinconan, los gatos se ponen en guardia y hacen frente. Reaccionan por desesperación. Los idealistas se parecen al perro. Reaccionan por instinto. Si se les pega una patada, retroceden, y luego vuelven para lamer al que los pateó. El único modo de sacarse a un idealista de encima es matándolo. Y aun entonces, el perro es capaz de dar las gracias. [...]” »

Si l'on s'en tient à cette distinction entre idéalistes et matérialistes, Carmona est rangé sans appel du côté des idéalistes, toujours à quémander l'affection de Mère, à revenir lui lécher la main malgré sa brutalité — souvenons-nous de la leçon inaugurale de lecture, avec son « je lèche la main du maître », première phrase que crée seul Carmona — : tel un chien, Carmona retourne encore et toujours vers son bourreau, Mère, qui a bien compris que la seule façon de se débarrasser de lui est de le tuer (d'où sa demande réitérée à Père d'achever Carmona). Elle l'attache, tel un chien — ce qu'elle ne ferait jamais à ses chats —, avec une laisse dorée, détail que l'on pourrait rapprocher de l'image de la cage dorée : Carmona subit un enfermement dû à ce qui ressemblait de prime abord à un don — sa voix —, et auquel il n'a pas su échapper. Enfin, cette humiliation le rabaisse encore dans un autre type de rapport de forces : celui des classes sociales, puisque les dames qui prennent alors le thé avec Mère représentent le pouvoir social, qui assiste sans réagir à cette scène.

Cet épisode clôt le roman sur une image d'asservissement total du fils, illustrant parfaitement l'exercice de cet autoritarisme maternel des plus violents que l'on retrouve aussi bien dans *La mano del amo* que dans *Sagrado*. Ces œuvres sont l'occasion d'explorer les rouages du pouvoir dans la sphère privée, puisque l'on nous présente l'ordre patriarcal dans ses implications au sein de la famille, qui s'y soumet. Martínez considérait en effet que la première forme de pouvoir autoritaire est celle qui a lieu dans la famille ; ses romans s'en font l'écho, mais délaissent l'espace privé pour s'intéresser à l'espace public. Cependant, ils continueront à démontrer qu'à l'instar de la sphère familiale, l'espace public ne peut être dominé sans maîtriser les mots, et en particulier dans les quatre grands secteurs de pouvoir récurrents dans les œuvres de Martínez : le journalisme, les croyances religieuses, la politique et l'armée.

3.2. LE POUVOIR DES MOTS DANS L'ESPACE PUBLIC

3.2.1. Le 4^{ème} pouvoir : la presse

Le journalisme, et en particulier la presse écrite, est l'un des organes majeurs de pouvoir explorés dans l'œuvre de Martínez. Ainsi, dans *Sagrado*, s'informer constitue déjà un acte de résistance ; même si la scène est teintée d'humour — les personnages se trouvent en prison, leur accès aux nouvelles est donc restreint —, la puissance de l'information y est affirmée :

Nous restions éveillés chacun notre tour, notant jusqu'à la dernière miette de ce qui se passait pour le raconter au moment de la relève à ceux qui dormaient. [...] Ainsi, nous embrassions la totalité de la vie, et nous affligions le géolier de notre savoir tout-puissant.⁸⁹⁵

Cette nécessité d'accéder à l'information ne fera que s'affirmer de plus en plus dans les œuvres de l'auteur, dans lesquelles c'est à la presse qu'incombe la tâche de révéler la face cachée des événements : source de polyphonie, elle s'oppose à la voix unique qui émane des autorités. Son pouvoir réside dans la dénonciation du mensonge, dans la recherche de la vérité, ce qui lui accorde une influence non négligeable sur les secteurs de pouvoir. De fait, le journalisme tient une place de choix dans les romans de Martínez : dans *La novela de Perón* comme dans *Santa Evita*, les protagonistes sont journalistes, et l'intrigue de *El vuelo de la reina* se noue précisément autour d'un célèbre quotidien argentin. Les mots de la presse détiennent ainsi un pouvoir certain sur la réalité extérieure — toutefois, les romans de Martínez en soulignent aussi les limites.

3.2.1.1. Les mots de la presse, révélateurs et créateurs de réalité

Les premiers personnages à incarner le journalisme sont ainsi Zamora et Martínez, dans *La novela de Perón*, roman qui semble affirmer le pouvoir de la presse sur les personnages publics. En effet, c'est le projet de Zamora qui apparaît en premier lieu dans *La novela de Perón*, et non celui de Perón : on nous présente Zamora et la mission que lui a confiée son rédacteur en chef dans le chapitre 3, tandis que nous n'avons connaissance des mémoires de Perón que dans le chapitre 4. Le travail de Zamora a donc une certaine prépondérance sur celui du Général, une primauté d'autant plus cruciale que l'essence même du journalisme réside dans l'affirmation d'éléments vérifiés et vérifiables, et est donc synonyme de vérité : on fait implicitement comprendre au lecteur que toute autre version des faits serait moins fidèle à la réalité, discréditant ainsi Perón. De plus, en ce qui concerne le personnage de Martínez, l'effet de contiguïté entre auteur, narrateur et personnage participe également de cette impression : l'auteur comme son personnage homonyme sont journalistes, ce qui pousse le lecteur à leur accorder sa confiance⁸⁹⁶.

De même, dans *Santa Evita*, le journalisme est toujours très fortement représenté en la figure du narrateur, qui se trouve être aussi le personnage principal du roman menant l'enquête afin de révéler les errances du corps d'Eva Perón. Le pouvoir de la presse y est mis

⁸⁹⁵ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Sagrado, op.cit.*, p.190 : « Nos manteníamos despiertos por turnos, anotando hasta la última migaja de lo que sucedía para contárselo a los durmientes en el momento del relevo. [...] Así abrazábamos la totalidad de la vida y afligíamos al alcaide con nuestra sabiduría todopoderosa. »

⁸⁹⁶ Voir partie 1.3.2.3. de notre travail.

en relief, notamment pour la menace que constitue son pouvoir de révélation — s’opposant ici aux desseins d’un autre secteur de pouvoir, l’armée — :

Le colonel examina avec le plus grand soin les entrefilets. Rien. Quel soulagement ! Rien.⁸⁹⁷

Toutefois, le rôle d’accusateur des manœuvres politiques et militaires est moins présent dans *Santa Evita* que dans *La novela de Perón* ; l’auteur met cette fois-ci l’accent sur l’intégrité d’un journaliste avançant dans son enquête avec soin, cherchant des preuves tangibles et des témoins, à la manière d’un détective : il nomme ses sources⁸⁹⁸, transcrit des entretiens qu’il a lui-même enregistrés⁸⁹⁹, et accorde une grande attention à la façon dont rendre compte de la vérité⁹⁰⁰. Dans ce cas-ci, le journaliste se doit de rendre visibles tous les événements, et s’il éprouve le besoin de dire tout ce qu’il sait, c’est plus par obsession personnelle que pour opposer sa version à celle du pouvoir en place. Le but affiché du narrateur étant d’écrire le roman que nous tenons entre nos mains, la fonction du journalisme y est plus restreinte que dans *La novela de Perón*.

C’est surtout dans *El vuelo de la reina* que le journalisme occupe le premier plan, à travers les personnages de Reina et Camargo. Ce dernier en particulier est très conscient du pouvoir des mots de la presse :

Le personnel chargé du ménage avait déjà emporté les infidélités commises la veille à la syntaxe des faits et au silence de ce qui n’était pas arrivé. Tous avaient écrit au sujet de, parce que, comment, pourquoi, alors [que Camargo] leur avait demandé d’écrire avec, de vivre avec, de suivre la ligne sur laquelle se rencontrent le monde extérieur et l’être intérieur de chacun. C’est la réalité qui doit vous ressembler, et non le contraire, leur avait-il dit.⁹⁰¹

La parole du journaliste fait donc référence, la réalité lui ressemble, et non l’inverse : les mots de la presse créent la réalité. Reina, troublée, percevra elle aussi ce phénomène : « Soit

⁸⁹⁷ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita, op. cit.*, p.105 ; *Santa Evita, op. cit.*, p.135 : « El Coronel revisó con mayor cuidado las noticias breves. Nada. Qué alivio: nada. »

⁸⁹⁸ *Ibid.*, *Santa Evita, op. cit.*, p.125 : « [...] comment ai-je appris tout ce que je raconte ? La réponse tient en peu de mots : lors de mon entrevue du 15 juin 1991 avec la veuve du colonel ; pendant mes longues conversations de juillet 1985 et mars 1988 avec Aldo Cifuentes. » ; *Santa Evita, op. cit.*, p.160 : « ¿[...] cómo sé lo que estoy narrando? Es fácil de enumerar: lo sé por la entrevista que tuve con la viuda del Coronel el 15 de junio de 1991; lo sé por mis largas conversaciones con Aldo Cifuentes en julio de 1985 y marzo de 1988. »

⁸⁹⁹ *Ibid.*, *Santa Evita, op. cit.*, p.26 : « Le contenu de ce chapitre repose exclusivement sur mes conversations avec lui (sept cassettes de une heure). » ; *Santa Evita, op. cit.*, p.162 : « Lo que narra este capítulo se funda exclusivamente en mis diálogos con él (siete cassettes de una hora cada uno). »

⁹⁰⁰ *Ibid.*, *Santa Evita, op. cit.*, p.72 : « [...] comment raconter tout cela ? C’est Alcaraz qui parle, ou moi ? Quelqu’un écoute-t-il ? Parlons-nous tous à la fois ? Jouons-nous au libre jeu de lire en écrivant ? » ; *Santa Evita, op. cit.*, p.94 : « Cómo hay que contar esto: ¿Alcaraz habla, yo hablo, alguien escucha, o hablamos todos a la vez, jugamos al libre juego de leer escribiendo? »

⁹⁰¹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Orgueil, op.cit.*, p.19 ; *El vuelo de la reina, op.cit.*, p.21 : « Ya los peones de la limpieza se habían llevado las traiciones cometidas el día anterior contra la sintaxis de los hechos y contra el silencio de lo no sucedido, todos habían escrito sobre, por qué, cómo, para qué, cuando [él, Camargo,] les había pedido que escribieran con, que vivieran con, que siguieran la línea donde se encuentra el mundo de fuera con el adentro de cada uno, la realidad tiene que parecerse a ustedes, les dijo, no ustedes a la realidad. »

la réalité n'est qu'une illusion des sens, soit le journalisme crée la réalité. »⁹⁰² De même, Reina sait que d'une certaine manière, les faits n'auront d'existence qu'une fois couchés sur le papier, l'écriture engendrant alors la réalité : « Je ne suis pas la réalité, mais il n'y aura pas de réalité tant que je ne l'aurai pas écrite. »⁹⁰³

Une telle influence est bien sûr source de puissance, et attise les rapports de force ; ainsi, les journalistes luttent pour informer leurs lecteurs, et ce malgré les pressions qu'ils subissent de la part d'autres secteurs du pouvoir, notamment celui de la politique :

« [...] Arrangez-vous pour que les crapuleries qui ont détruit Valenti ne soient pas ébruitées dans votre journal. Le pauvre ne peut plus se défendre. » Camargo, qui n'appréciait pas ce genre d'insinuations sur ce qu'il devait dire ou ne pas dire, sentit ses muscles se contracter. Il retint sa langue, mais ne put éviter le ton glacial, distant, voire dédaigneux, de sa réponse : « Ebruiter ? Ce n'est pas mon style. Si je publie quelque chose, c'est parce que je peux le prouver, monsieur. Et je ne fais pas de différence entre les vivants et les morts. Un juge a dit hier que Valenti était coupable de contrebande d'armes. Comment voulez-vous que je ne le publie pas ? »⁹⁰⁴

Les politiques craignent le pouvoir de révélation de la presse ; le langage de Camargo est son arme — ainsi, il « reti[e]nt sa langue », prête à attaquer son interlocuteur —, et le président de la nation ne s'y trompe pas, essayant en vain de le faire taire. Mais il existe bien d'autres façons de corrompre ou de manipuler les mots du journalisme, et l'œuvre de Martínez fait également état de ces limites et ambivalences.

3.2.1.2. Limites et ambivalences

Si les mots du journalisme sont dotés d'un pouvoir de révélation, ils ne sortent pas toujours victorieux des luttes qui les opposent aux autres pouvoirs. Ainsi, Reina et Camargo sont l'exemple même que la presse en elle-même est déjà un milieu de pouvoir dans lequel les journalistes rivalisent les uns avec les autres pour atteindre les sommets, nourrissant des ambitions personnelles et gravissant les échelons aux dépens des autres :

Lui avait souffert le martyr et attisé la haine pour arriver là où il était. Le bien et le mal : du haut de la pyramide, il pouvait accorder ou refuser à son gré. Le pouvoir était fait de ce bois-là.⁹⁰⁵

⁹⁰² *Ibid.*, *Orgueil, op.cit.*, p.121-122 ; *El vuelo de la reina, op.cit.*, p.129-130 : « O la realidad es sólo una ilusión de los sentidos o el periodismo crea la realidad. »

⁹⁰³ *Ibid.*, *Orgueil, op.cit.*, p.109-110 ; *El vuelo de la reina, op.cit.*, p.117 : « Yo no soy la realidad, pero tampoco habrá ninguna realidad hasta que no la escriba. »

⁹⁰⁴ Cette traduction s'inspire de la traduction commerciale (se trouvant aux références suivantes : MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Orgueil, op.cit.*, p.30), mais a été légèrement modifiée pour les besoins de notre étude ; *El vuelo de la reina, op.cit.*, p.32 : « “[...] Haga lo posible para que no se ventilen en su diario las canalladas que destruyeron a Valenti. El pobre ya no puede defenderse.” A Camargo le molestaba que le hicieran insinuaciones sobre lo que debía o no debía decir, y de inmediato se sintió tenso. Contuvo la lengua, pero no pudo evitar que el tono de la respuesta le saliera helado, distante, desdeñoso: “¿Ventilar? Yo no hago eso. Si publico algo es porque lo puedo probar, señor. Y actúo igual con los muertos y con los vivos. Un juez dijo ayer que Valenti era culpable por el contrabando de armas. ¿Cómo quiere que no lo publique?” ».

⁹⁰⁵ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Orgueil, op.cit.*, p.21 ; *El vuelo de la reina, op.cit.*, p.23 : « A él le había costado agonías y odios llegar a donde estaba. El bien y el mal: desde la cima podía entregar o negar lo que se le diera la gana. De ese tejido estaba hecho el poder. »

Cette conscience d'une hiérarchie de valeur et d'un enjeu de pouvoir va contribuer à la corruption de Camargo, qui se croit invincible, sur bien des plans. Or, il ne peut pas toujours faire en sorte que les mots de son journal, *El Diario de Buenos Aires*, ressortent vainqueurs de tous les combats. Ainsi, alors qu'il révèle un scandale dans lequel est impliqué le fils du président, d'autres médias acquis au gouvernement noient l'information :

« Le président a des visions mystiques », titrait *El Heraldo* dans son édition du lendemain. Camargo était sûr que le journal rival du sien ne dirait pas un mot des scandaleux dépôts à la banque de Saõ Paulo. Même après s'être assurés de la véracité des faits, ils les passeraient sous silence. Depuis deux ans, le président les comblait de faveurs, leur accordant la cession de fréquences radiophoniques, des chasses et des pêches privées pour touristes de haut vol en Patagonie.⁹⁰⁶

Voilà l'une des compromissions possibles des médias avec la politique, quelques groupes corrompus publiant des articles orientés et en inondant le public ; ainsi, les images et déclarations du soi-disant président pénitent saturent les moyens de communication :

Vers neuf heures, la nouvelle avait tellement circulé que tous les feux de l'autre réalité s'étaient éteints. [Toutes les autres informations] sombrèrent dans l'oubli. Le président occupait tous les écrans. [...] La scène passait en boucle sur les chaînes qui soutenaient le gouvernement.⁹⁰⁷

Par complicité avec le pouvoir politique, certains médias étouffent les informations, occultant les autres « feux de la réalité » ; si Camargo et Reina réussiront à révéler au grand jour cette dernière supercherie, le scandale initial de la contrebande d'armes à laquelle participait le fils du président sombrera définitivement dans l'oubli :

On sait désormais que la minutieuse enquête de Remis sur le trafic d'armes a également fini aux oubliettes, malgré les preuves qu'elle et Camargo avaient dénichées [...]. Le président pénitent fut menacé d'emprisonnement par le gouvernement qui lui succéda, mais il passa facilement entre les mailles du filet. Tous ceux qui devaient le juger avaient été nommés par ses soins et voulaient lui renvoyer l'ascenseur. On ne tarda pas à déceler des vices de forme dans l'instruction judiciaire, ce qui permit d'ajourner le procès. Qu'il reste en liberté arrangeait le nouveau gouvernement, car celui-ci souhaitait diviser l'opposition. L'impunité fut maintenue.⁹⁰⁸

Aucun milieu n'échappe aux ramifications du pouvoir, pas même la justice. Les mots du journalisme échouent parfois dans ces luttes, impuissants notamment face à la corruption —

⁹⁰⁶ *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.80 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.84-85 : « “El Presidente tiene visiones místicas” era el título de *El Heraldo* en la edición del día siguiente. Camargo estaba seguro de que el diario rival no publicaría una sola palabra sobre los escandalosos depósitos en el banco de San Pablo. Aunque lo averiguaran, lo ocultarían. En el último par de años el presidente los había colmado de favores, concesiones de ondas radiales y cotos de caza y pesca para turistas de lujo en la Patagonia. »

⁹⁰⁷ *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.83-84 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.87-88 : « A eso de las nueve de la mañana, la noticia ya había sido repetida tantas veces que todas las otras luces de la realidad se fueron apagando. Cayeron en el olvido [todas las demás informaciones]. [...] La escena era repetida una y otra vez por los canales adictos al gobierno. »

⁹⁰⁸ *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.170-171 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.180 : « Ahora se sabe que la minuciosa investigación de Remis sobre el contrabando de armas también quedó en la nada, a pesar de las pruebas que ella y Camargo recogieron [...]. El presidente penitente fue amenazado por la cárcel por el gobierno que lo sucedió, pero salvó el pellejo con facilidad. Todos los que debían juzgarlo habían sido nombrados por él, y estaban ansiosos por devolverle el favor. No tardaron en descubrir errores en los sumarios y con esa excusa invalidaron los procesos. También al nuevo gobierno le convenía que estuviera libre, para dividir a los opositores. La impunidad persistió. »

d'autres domaines de pouvoir ou bien des médias eux-mêmes. Ce fléau n'est jamais très loin dans l'œuvre de Martínez, et affecte aussi Camargo d'après l'auteur :

[C]'est un journaliste incorruptible qui, dans son acharnement à lutter contre la corruption, se corrompt. [...] La corruption ne se fait pas seulement par l'argent. La corruption dans le journalisme, par exemple, c'est flirter avec le pouvoir, faire croire qu'on peut faire tomber un ministre ou avoir une certaine influence supérieure.⁹⁰⁹

L'excessive confiance en sa puissance, ou les concessions sur la qualité des articles sont un autre type de corruption du journalisme ; ainsi, dans *La novela de Perón*, Zamora doit brandir des épisodes de la vie du Général inconnus du public, « exhiber l'histoire »⁹¹⁰. C'est une forme d'avilissement, car Zamora accepte de fouiller dans l'histoire intime de Perón à la recherche d'éléments sensationnels afin de vendre plus que les journaux concurrents : « Ce sera une saloperie de première grandeur, s'était scandalisé Zamora : la glorification putride du journalisme argentin. »⁹¹¹

Ces scrupules ne l'empêcheront pourtant pas d'obéir aux instructions de son chef (par ailleurs, c'est entre autres raisons pour ne pas être assimilé à Zamora que l'auteur a choisi d'intégrer au roman un personnage homonyme). De même, dans *El vuelo de la reina*, Camargo exprime son désir — empreint d'une pointe de vanité — d'un langage plus complexe :

Il serait amusant de prendre parfois les lecteurs par surprise et de les obliger à reconstruire un langage désarticulé. Dans la démission de l'attente du vice-président. Ou encore : *Détrois ministres missionnent*. Les journaux deviendraient alors des jeux pour adultes et non une bouillie prédigérée pour des gamins sans cervelle.⁹¹²

Bien entendu, la forme majeure de corruption des médias reste leur utilisation comme canal de transmission d'une idéologie. Martínez en a été la victime, manipulé malgré lui, lorsque Perón a utilisé ses mots à des fins politiques :

Le jour du putsch militaire contre Illia, le Général avait besoin de faire une démonstration de force dans la presse de Buenos Aires. [...] Il m'avait sous la main et il m'utilisa en guise de porte-parole. Mais impossible de violer les lois d'asile espagnoles. Il démentit donc mon article sans la moindre vergogne. Il devinait que je sortirais les enregistrements, par orgueil professionnel. Et qu'ainsi ses déclarations

⁹⁰⁹ GALLEGU-DÍAZ, Soledad, « Hay diez años de mi vida que se han ido para siempre y que son irrecuperables », *El País*, 24 janvier 2009 : « [E]s un periodista incorruptible, que, en su empeño por luchar contra la corrupción, se corrompe. [...] La corrupción no es sólo corrupción del dinero. La corrupción en el periodismo, por ejemplo, es la coquetería del poder, hacerte creer que puedes derrumbar a un ministro o tener alguna influencia mayor. » Nous traduisons toutes les citations de cet article.

⁹¹⁰ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le roman de Perón*, op. cit., p.39 ; *La novela de Perón*, op. cit., p.47 : « exhibir la historia ».

⁹¹¹ *Ibid.*, *Le roman de Perón*, op. cit., p.40 ; *La novela de Perón*, op. cit., p.48 : « Será un reverendo asco, se había quejado Zamora: la glorificación cloacal de periodismo argentino. »

⁹¹² MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Orgueil*, op.cit., p.150 ; *El vuelo de la reina*, op.cit., p.160 : « No estaría mal tomar a los lectores por sorpresa alguna vez y obligarlos a reconstruir un lenguaje desmembrado: *Se renuncia la espera del vice-presidente*. O tal vez: *Detros ponen minis a tres*. Los diarios serían juegos para adultos y no papillas digeridas para infantes sin mente. »

finirait par être lues en Argentine comme il le souhaitait. La morale politique se trouve toujours aux antipodes de la morale poétique.⁹¹³

L'œuvre de Martínez traite bien sûr également des limitations et ambivalences des médias lors de la dictature de 1976, la presse étant censurée ou instrumentalisée :

À cette époque, fin 1978, les journaux ne publiaient que ce qui était permis. Ils le faisaient déjà avant, mais la soumission et la peur s'étaient alors transformées en habitude. [...] Finalement, les lecteurs feignaient l'ignorance et répétaient que le silence est d'or. Les commandants déléguaient à Dupuy le soin d'inventer de l'irréel [...].⁹¹⁴

Les journalistes sont bâillonnés, les journaux utilisent un « langage mi-hypocrite mi-complice »⁹¹⁵, et parfois même ce sont les détenteurs du pouvoir qui prennent la plume à la place des véritables journalistes : c'est le cas de Dupuy, dans sa revue *La República*, dont on dit qu'elle « [...] n'annonçait pas seulement à l'avance les coups d'Etat militaires, elle était aussi le souffle qui les impulsait. »⁹¹⁶ De plus, ces mots-là sont réservés aux élites, la revue n'étant pas distribuée au grand public : la parole est dénaturée, alliée de la violence d'Etat et des classes supérieures. Dans le même temps, le peuple est privé de l'information, tout en étant inondé de « l'irréel » créé par la junte, grâce aux bons soins de Dupuy.

Ainsi, Dupuy décide d'utiliser le Mondial de football de 1978 à des fins de propagande : « Les Argentins croiront ce qu'on leur dira, les quotidiens et les radios diront ce qu'on leur ordonnera. »⁹¹⁷ Il met donc en place un stratagème pour apprécier la crédulité des Argentins :

Moins d'un mois plus tard ce serait la fin de l'année. C'était une bonne occasion pour mettre à l'épreuve la crédulité de la population et l'efficacité des jeux d'illusion d'Orson Welles. Il convoqua dans son bureau deux journalistes aux ordres et leur demanda s'ils étaient capables de se déguiser l'un en Joseph, le charpentier, et l'autre en Vierge Marie, son épouse.⁹¹⁸

⁹¹³ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le roman de Perón, op. cit.*, p.278 ; *La novela de Perón, op. cit.*, p.349 : « El día del golpe contra Illia, el General necesitaba dar una demostración de fuerza en la prensa de Buenos Aires. [...] Yo estaba a mano y me usó como altoparlante. Pero no podía violar las leyes españolas de asilo. Entonces me desmintió sin asco. Sabía que por arrogancia profesional yo sacaría las cintas a relucir. Que sus declaraciones acabarían leyéndose en la Argentina como él quería. La moral política está siempre en las antipodas de la moral poética. »

⁹¹⁴ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatoire, op.cit.*, p.276 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.268 : « En aquellos finales de 1978 los diarios y las radios publicaban lo que se les permitía. Venían haciéndolo desde antes, pero a esas alturas la sumisión y el miedo se habían tornado costumbre. [...] Total, los lectores fingían ignorancia y repetían que el silencio es salud. Los comandantes delegaban en Dupuy el cuidado de la irrealidad [...]. »

⁹¹⁵ *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.125 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.121 : « lenguaje entre hipócrita y cómplice ».

⁹¹⁶ *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.34 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.33 : « [...] no sólo anunciaba con anticipación los golpes militares; era también el viento que los impulsaba. »

⁹¹⁷ *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.225 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.218 : « Los argentinos van a creer lo que se les diga, los diarios y las radios van a decir lo que se les ordene. »

⁹¹⁸ *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.222 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.215-216 : « En menos de un mes sería fin de año. Era una buena ocasión para poner a prueba la credulidad de la gente y averiguar hasta dónde podían ser eficaces los juegos de ilusión de Orson Welles. Citó en su despacho a un par de periodistas adictos y les preguntó si eran capaces de disfrazarse del carpintero José y su esposa la Virgen María. »

Les deux journalistes tentent ainsi de faire croire à leur précarité, alors que Marie accouchera le 24 décembre ; cette mascarade est bien entendu un échec, personne ne se laisse berné par le couple, qui ramène toutefois son article à Dupuy :

Dans cet article vous racontez cette expérience telle qu'elle s'est déroulée ? demanda Dupuy. Au mot près, répondit Joseph. Vous n'avez rien compris. Allez-y et réécrivez-le. Montrez des gens solidaires, qui vous ont invités à leur table, vous ont proposé du travail, vous ont offert des vêtements pour le bébé. Je vous ai réservé sept pages dans le magazine. Si vous avez subi un échec dans la réalité, je n'ai aucune raison d'échouer dans l'illusion.⁹¹⁹

Cette injonction, « réécrivez », montre à quel point le pouvoir se livre à un remodelage de l'information. Voilà donc les mots des journalistes qui collaborent avec la dictature, écrivant les mots que leur ordonne le pouvoir politique ; leur langage est une arme dans les mains de la junte militaire, il lui permet de créer la réalité qu'elle souhaite afficher, une réalité créée de toutes pièces, à l'opposé du minutieux travail d'investigation du journaliste protagoniste de *Santa Evita*. Bien entendu, ces exemples de pratiques journalistiques ne sont qu'une création romanesque, mais reflètent des pratiques qui ont été bien réelles. Cependant, les articles cités dans *Purgatorio* ne résultent pas tous d'une presse favorable au régime, au grand dam de Dupuy :

Il rentrait tard chez lui, avec des magazines et des quotidiens étrangers marqués du rouge de sa fureur. [...] Les terroristes n'ont rien obtenu avec leurs bombes, ils essaient de se rattraper avec leurs paroles venimeuses.⁹²⁰

Les mots sont bel et bien des armes, puisqu'ils remplacent les bombes et sont porteurs de poison. Mais ils sont aussi victimes, puisqu'à défaut de pouvoir faire torturer et assassiner leurs auteurs, Dupuy les marque de rouge, le rouge du sang qui coule ainsi métaphoriquement. De plus, les journalistes payés pour contrer ces « plumitifs hostiles »⁹²¹ abhorrés de Dupuy sont de bien piètres écrivains, comme le sous-entend ironiquement le narrateur :

Il paya les « meilleures plumes du pays » pour qu'elles chantent, dans les quotidiens, les louanges du pays paisible et heureux où allait se dérouler le Mondial, des morceaux choisis censés enterrer les

⁹¹⁹ Cette traduction s'inspire de la traduction commerciale (se trouvant aux références suivantes : *Purgatoire*, *op.cit.*, p.224), mais nous l'avons complétée car une phrase n'avait pas été traduite ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.217 : « ¿En la nota cuentan la experiencia tal como fue?, preguntó Dupuy. Palabra por palabra, respondió José. Ustedes no entendieron nada. Vayan y escribanla de nuevo. Muestren a gente solidaria, que los sentó a su mesa, les ofreció trabajo, les regaló ropita para el bebe. Ya les reservé siete páginas en la revista. Si ustedes fracasaron con la realidad, yo no tengo por qué fracasar con la ilusión. »

⁹²⁰ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.236 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.228 : « Llegaba tarde a la casa con revistas y diarios de otros países marcados con el color rojo de su furia. [...] Lo que no pudieron hacer los subversivos con las bombas tratan de hacerlo con la ponzoña de las palabras. »

⁹²¹ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.236 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.228 : « plumíferos enemigos ».

calomnies de Julio Cortázar, Manuel Puig et autres marxistes dans des torchons tels que *Le Monde*, *La Repubblica*, *Paris Match*, *L'Express*, *Il Manifesto*.⁹²²

Les guillemets qui encadrent les mots de « meilleures plumes du pays » sont chargées d'ironie, surtout lorsqu'elles sont mises en regard avec des écrivains de renom tels que Cortázar et Puig ; de même, la qualification de *torchons* pour désigner des quotidiens mondialement reconnus souligne la défaite de Dupuy : bien qu'il se refuse à l'admettre, les mots de certains journaux et journalistes sont suffisamment forts pour le contrer.

Ainsi, le pouvoir du langage des médias et en particulier de la presse écrite justifie parfaitement son appellation de « quatrième pouvoir », capable à force d'investigations d'informer, de faire surgir des bribes de vérité, et de dénoncer les supercheries. Cependant, ce métier comporte bien des limitations : tout d'abord, le journalisme est déjà un secteur au sein duquel se jouent des luttes de pouvoir, à des fins d'ambition personnelle. D'autre part, il est parfois impuissant face à la corruption ou à d'autres pouvoirs qui peuvent également s'emparer des mots du journaliste, les manipuler, les instrumentaliser, les censurer ou les remplacer. Aussi, si les mots des journalistes sont créateurs de réalité, dans le sens où la réalité n'existe qu'une fois qu'ils l'ont rédigée et diffusée, ce formidable pouvoir d'information si précieux à la démocratie peut devenir un instrument de dictature lorsque d'autres pouvoirs s'emparent de cette compétence pour créer une irréalité commode pour le maintien du régime. Martínez, bien que convaincu de la nécessité du journalisme, s'est heurté à ces limites et ambivalences du métier, et a décidé comme nous l'avons constaté de se tourner vers les mots de la fiction, au pouvoir majeur :

Le journalisme est une profession maudite. On vit par le biais de, on se [sic] sent avec, on écrit pour. Comme les acteurs : jouant hier le rôle d'un voyou de 1900 et avant-hier celui de Perón.⁹²³

Cet amer constat de l'auteur-personnage-narrateur Martínez sous-entend que les journalistes sont parfois réduits au rôle d'outil, d'intermédiaire dans les luttes de pouvoir, pour répondre aux intérêts de certains — un homme politique, un rédacteur en chef désireux d'augmenter le nombre de tirages... —, ce qui peut constituer une certaine forme de corruption, ou tout d'un moins un dangereux compromis remettant en cause le véritable poids de ce quatrième pouvoir. Aussi, si la presse est le premier secteur de pouvoir utilisant les mots à être largement représenté dans l'œuvre de Martínez, il doit composer avec d'autres groupes de pouvoir, également maîtres dans l'art de manier les mots ; nous avons notamment pu

⁹²² *Idem* : « Les pagó a “las mejores plumas del país” para que escribieran alabanzas en los diarios sobre la paz y la felicidad en el país del Mundial, piezas que debían sepultar las calumnias de Julio Cortázar, Manuel Puig y otros marxistas en pasquines como *Le Monde*, *La Repubblica*, *Paris Match*, *L'Express*, *Il Manifesto*. »

⁹²³ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le roman de Perón*, *op. cit.*, p.276 ; *La novela de Perón*, *op. cit.*, p.346 : « El periodismo es una profesión maldita. Se vive a través de, se siente con, se escribe para. Como los actores: representando ayer a un guapo del novecientos y anteayer a Perón. »

constater, à travers l'épisode des « visions mystiques » du président Menem, à quel point la religion et son discours font preuve d'une réelle puissance.

3.2.2. La mainmise sur l'esprit : religion, superstitions et croyances

L'œuvre de Martínez souligne les liens indissolubles que l'Eglise catholique, mais aussi d'autres types de croyances, entretiennent avec les pouvoirs politique ou militaire en place. Déjà dans *Sagrado*, les mots de l'Eglise montrent leur inutilité à l'heure de défendre la morale et les plus faibles, se plaçant immédiatement du côté des nantis et des détenteurs du pouvoir. Dans les romans postérieurs, le rôle de la religion et des croyances devient encore plus trouble, à mesure que croît la violence d'Etat — accrue par le « sorcier » López Rega, puis acceptée, sinon encouragée par l'Eglise catholique lors du Proceso de Reorganización Nacional — : leurs mots justifient la cruauté, et les placent du côté des puissants.

3.2.2.1. La vacuité du message religieux

Les romans de Martínez sont peu amènes avec les représentants de la religion, et en particulier de l'Eglise catholique. L'auteur n'y critique pas la pratique spirituelle ou la foi en elle-même, mais les hypocrisies et autres petits arrangements avec le message religieux.

Ainsi, nous avons déjà évoqué le jeu de mime des Statues Importantes auquel se prêtent les enfants dans *Sagrado*, statues parmi lesquelles figure celle du Christ. Le message de celui-ci est donc relégué au second plan, derrière une représentation iconique qui a remplacé ses paroles. De même, lors du massacre relaté dans le roman, Bío s'interpose et tente de calmer les esprits ; pour ce faire, il reprend les mots du Christ : « Ce que je vous demande, c'est de vous aimer les uns les autres »⁹²⁴. Mais une fois son sermon prononcé à la façon d'un prédicateur, il se tourne vers l'autorité en place pour rendre compte de la reddition du peuple : le discours pacifiste d'amour ne s'applique qu'aux plus faibles, qui doivent accepter de courber l'échine encore et toujours. La foule présente se soulève alors, et attaque Bío :

Les femmes s'approchent de lui et lui brisent les dents à coups de cailloux, elles lui lancent les chats à la figure et lui jettent de la boue dans les oreilles pour qu'il n'y ait plus de colombes, d'amour pour les ennemis ni de petites fables de l'Évangile. « Vendu, boucher ! », le fustigent-elles.⁹²⁵

Les femmes ont bien compris que le pouvoir des prédicateurs réside dans leur discours, ainsi commencent-elles par s'attaquer aux dents, à la bouche de Bío, d'où émanait ce

⁹²⁴ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Sagrado, op.cit.*, p.172 : « Lo que yo mando es que se amen los unos a los otros ».

⁹²⁵ *Ibid.*, p.173 : « Las mujeres se le acercan y le destraban los dientes a pedrazas, le arrojan los gatos a la cara y echan barro en sus orejas para que no más palomas, no más amor a los enemigos ni fabulitas del Evangelio. “¡Entregador, carnero !”, lo escarmientan. »

discours. Elles refusent d'écouter plus longtemps les « petites fables » de l'Évangile — jouant ici sur la polysémie de *fábula*, qui peut aussi bien désigner une fable qu'un mensonge.

Les messages de la religion semblent d'autant plus vides de sens qu'ils s'accompagnent de comportements lâches et contraires au dogme. Ainsi, au lieu de rester défendre le peuple affamé face à la férocité des milices, « L'archevêque et les familles les plus importantes s'étaient échappés vers la colline [...] »⁹²⁶ : dans ce cas, l'Église s'allie aux couches sociales supérieures. De même, le non-respect de l'abstinence sexuelle dans la hiérarchie montre que les mots ne coïncident pas avec les actes : « Imaginez comme notre foi catholique a souffert face à tant de relâchement. Mais comme les vices de l'autorité sont contagieux, nous finîmes aussi par jeter sans craintes nos chaussures au feu éternel. »⁹²⁷ On assiste donc à une sorte de gangrène qui détruit les valeurs morales et amène les personnages vers de plus en plus de blasphème, car si les commandements de Dieu ne sont pas appliqués, alors en quelque sorte, Dieu n'existe pas :

Dieu peut te punir, Bío.

— Comment pourrait-il me punir, puisqu'on ne le voit nulle part ?⁹²⁸

Cette conclusion de Bío intervient juste après que Boni et Andrés ont tué une colombe identifiée par Bío comme étant l'Esprit Saint (un sacrilège de plus dans le roman) : si les symboles que sont les mots du culte sont vides de sens, alors les symboles physiques (tels que la statue du Christ ou la colombe) n'en sont pas plus pourvus — l'Esprit Saint s'avérant par ailleurs ironiquement immangeable.

Cette Église décadente, aux mots lâches et hypocrites, n'est que l'alliée des pouvoirs politique et financier : ses paroles dénuées de sens ne sont qu'une entrave de plus à la liberté d'un peuple qui souffre, et qui ne trouve pas en son sein une protection face à la violence des autres pouvoirs. Bien au contraire, le message religieux se fait instigateur de la violence et outil d'accès au pouvoir, comme l'évoquent les œuvres suivantes de Martínez.

3.2.2.2. « Un pays gouverné par les mages et les devins »⁹²⁹

Lorsque Camargo découvre qu'un journal rival fait des supposées visions mystiques de Menem son information phare, il ne doute pas que le scandale qu'il révélait dans son propre quotidien passera inaperçu : il constate amèrement qu'il ne peut en être autrement dans un

⁹²⁶ *Ibid.*, p.165 : « El arzobispo y las familias principales han escapado al cerro [...] ». »

⁹²⁷ *Ibid.*, p.189 : « Imaginen los sufrimientos de nuestra fe católica al ver tanto relajo. Pero como los vicios de la autoridad son contagiosos, también nosotros acabábamos tirando las zapatillas sin miedo al fuego eterno. »

⁹²⁸ *Ibid.*, p.296 : « Dios puede castigarte, Bío. »

—¿Cómo va a castigarme, si no se lo ve por ningún lugar? »

⁹²⁹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Orgueil*, *op.cit.*, p.80 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.85 : « un país que había sido gobernado por magos y adivinos ». »

pays qui avait été « gouverné par les mages et les devins »⁹³⁰. En effet, les sciences occultes ont influencé le pouvoir en Argentine ; *Sagrado* aborde le sujet non sans humour, avec la grand-mère Presbiteria qui lit l'avenir dans les beignets, ou les analyses politiques à base d'astrologie auxquelles se livre l'entraîneur de boxe de Bío :

« Ça a été une mauvaise année, une très mauvaise année », admettait monsieur Maziotti. « Nous avons eu Mars et Saturne en dissonance constante. » Il expliqua que « les forces opposantes de ces deux planètes déjà belliqueuses en elles-mêmes représentent de sérieux dangers pour la paix intérieure et les négociations diplomatiques ».⁹³¹

Déjà en 1969, Martínez fait donc le constat du poids de l'ésotérisme en Argentine. Mais lorsque Camargo affirme que le pays a été gouverné par des mages et des devins, c'est surtout à une figure particulière qu'il fait référence ; il s'agit de López Rega, secrétaire de Perón lors de son troisième mandat, homme possédant un ascendant terrible sur le Général :

Perón fut élu président de la République pour la troisième fois, mais il était brisé, simple jouet de la volonté de son secrétaire et astrologue. Il gouverna neuf mois, jusqu'à ce que la fatigue le foudroie. L'astrologue et sa veuve, une femme peu éclairée, reprirent les rênes du pouvoir.⁹³²

Ce « sorcier criminel »⁹³³ fonda le groupe parapoliticien de la Triple A, évoqué à mots couverts dans *El cantor de tango* :

[...] un groupe de paramilitaires avait assassiné en juillet 1974 le député Rodolfo Ortega Peña, lui tirant dessus depuis une Ford Fairlane vert clair qui appartenait à la flotte de l'astrologue de Perón.⁹³⁴

Si *El cantor de tango* fait le constat de ce pouvoir, sa genèse elle-même apparaît dans *La novela de Perón*, qui montre l'usage des mots des croyances occultes dont le but est d'accéder au pouvoir. Martínez connaît bien López Rega : il l'a rencontré — ou plutôt affronté — lors des entrevues à la Puerta de Hierro, le secrétaire se montrant alors à la fois insultant et indiscret, faisant ainsi entrave au bon déroulement des entretiens. Il a aussi remis à Martínez un exemplaire de son ouvrage *Astrología esotérica (secretos develados)*⁹³⁵, probablement source d'inspiration à l'heure de créer le personnage de López Rega dans le roman.

⁹³⁰ *Idem.*

⁹³¹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Sagrado, op.cit.*, p.71 : « “Ha sido un mal año, un pésimo año”, admitía el señor Maziotti. “Hemos tenido a Marte y Saturno en constante disonancia.” Explicó que “las fuerzas opositoras de esos dos planetas ya de por sí belicosos representan serios peligros para la paz interna y para las negociaciones diplomáticas”. »

⁹³² MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le chanteur de tango, op.cit.*, p.177 ; *El cantor de tango, op.cit.*, p.184 : « Perón fue elegido presidente de la República por tercera vez, pero ya estaba quebrado, enfermo, sometido a las voluntades de su secretario y astrólogo. Gobernó nueve meses, hasta que lo fulminó la fatiga. El astrólogo y la viuda, mujer de pocas luces, tomaron las riendas del poder. »

⁹³³ *Ibid.*, *Le chanteur de tango, op.cit.*, p.179 ; *El cantor de tango, op.cit.*, p.186 : « brujo asesino ».

⁹³⁴ *Ibid.*, *Le chanteur de tango, op.cit.*, p.237 ; *El cantor de tango, op.cit.*, p.247 : « [...] una gavilla parapolicial asesinó en julio de 1974 al diputado Rodolfo Ortega Peña, disparándole desde un Ford Fairlane verde claro que pertenecía a la flota del astrólogo de Perón. »

⁹³⁵ Voir annexe D.

La magie noire, le spiritisme et les superstitions figurent en bonne place dans *La novela de Perón*, et constituent une opportunité non négligeable pour certains personnages d'accroître leur emprise sur les autres. C'est le cas notamment de José Cresto et de López Rega, ce dernier manœuvrant activement pour manipuler le couple Perón. José Cresto, avec ses conversations avec les esprits des morts, son don de guérir par la parole qui disparaît dès qu'il porte un dentier et son langage bizarroïde, prête plutôt à sourire : ces mots occultes ne sont guère effrayants, et relèvent de l'humour. Le secrétaire est autrement plus inquiétant, de par l'ascendant qu'il prend sur Isabel ; rapidement, de la suggestion — la « transfusion spirituelle »⁹³⁶ —, il passe à la manipulation, exploitant les faiblesses de l'épouse du Général. Son emprise sur Isabel naît de son discours emprunt de religiosité ; lors de leur premier contact, il se présente comme « un envoyé de Notre-Seigneur ».⁹³⁷ Le narrateur insinue plus tard que son message religieux est pourtant vide de sens, à l'image du crucifix de pacotille que López Rega fait installer dans la pièce qui accueille la dépouille d'Evita :

Au-dessus de la tête de la défunte, López a fait placer un crucifix en bois avec des rayons métalliques semblable à celui qui se trouvait il y a vingt et un ans dans la chapelle ardente du ministère du Travail. L'imitation est admirable du dehors ; l'intérieur est rempli de plastique.⁹³⁸

A l'instar de cette croix qui n'est un symbole qu'en apparence, et non dans son essence profonde — la matière —, puisqu'elle n'est qu'une vague imitation, López est un simulateur ; c'est ainsi qu'il parvient à convaincre Isabel que grâce à lui, elle pourrait réaliser de grandes choses. Bien sûr, ces discours ont pour seul but de créer son propre outil de pouvoir : en effet, López Rega projette de faire passer l'âme d'Evita dans le corps d'Isabel, grâce à une séance de magie noire⁹³⁹. Il en résulterait un être aussi puissant qu'Evita, mais manipulable à souhait par la parole :

C'est cette femme que López Rega veut installer dans le corps d'Isabel [...]. Cette âme qui doit prendre la place de l'autre. Mais ce n'est pas si simple. Ce sont des âmes inégales. Comment faire tenir un océan dans une rivière ? Et puis il faut éviter que toute la turbulence d'Evita ne passe dans Isabel. Sinon López serait incapable de la contrôler. [...] Il aurait certes déchaîné un ouragan, mais indocile.⁹⁴⁰

⁹³⁶ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le roman de Perón, op. cit.*, p.142 ; *La novela de Perón, op. cit.*, p.178 : « transfusión espiritual ».

⁹³⁷ *Ibid.*, *Le roman de Perón, op. cit.*, p.137 ; *La novela de Perón, op. cit.*, p.172 : « un enviado de Nuestro Señor ».

⁹³⁸ *Ibid.*, *Le roman de Perón, op. cit.*, p.272 ; *La novela de Perón, op. cit.*, p.340 : « A la cabecera de la difunta, López ha ordenado que pongan un crucifijo de madera con rayos de metal, idéntico al que hace veintiún años estaba en la capilla ardiente del Ministerio de Trabajo. La imitación es admirable por fuera: el relleno de adentro es de plástico. »

⁹³⁹ Cet épisode, aussi improbable semble-t-il, est véridique et a été vérifié par l'auteur auprès de sources fiables.

⁹⁴⁰ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le roman de Perón, op. cit.*, p.271 ; *La novela de Perón, op. cit.*, p.339-340 : « Ésa es la mujer que López Rega quiere instalar en el cuerpo de Isabel [...]. Que un alma ocupe a la otra. Pero no es tan sencillo. Son almas desiguales: ¿cómo hará el océano para caber en un río? Y luego, no todas las

L'objectif affiché de cette opération est de prendre le contrôle d'Isabel, et plus précisément de ses mots :

Il a fait part de son excitation à ses gardes du corps. Je vais avoir mon golem, les gars. Tout ce qu'Isabel dira dorénavant sortira de ma tête. Quand vous l'entendrez parler, observez le mouvement de mes lèvres. Je vais être son ventriloque.⁹⁴¹

Le rituel doit être accompagné d'incantations précises, car c'est grâce au pouvoir de ses mots occultes que le secrétaire prévoit de s'emparer de la parole d'Isabel :

Des sept paroles qu'il aura à prononcer, López en connaît déjà quatre : la bengali, la persane, l'égyptienne et l'araméenne. Il lui manque encore la chinoise et la sumérienne. La septième, il le sait, s'obtient en combinant *ad infinitum* les sons de Eva : Vea, Vaé, Ave ; il ne lui reste qu'à déterminer l'ordre dans lequel il effeuillera les lettres.⁹⁴²

López va ainsi égorger deux colibris, se livrant à un sacrifice animal terrifiant — ses mots sont accompagnés de sang versé, et il en sera dorénavant ainsi — :

Quand il sent qu'Isabel est suffisamment détendue, il perce le gosier de l'autre colibri et peint les paupières de la dormeuse avec le sang frais. Il enduit d'un peu de sang les lèvres d'Evita. [...] A une heure moins cinq, López récite la première invocation [...]. López aspire le souffle de la défunte et le verse sur les lèvres de la vivante. [...] Il [...] les ensevelit sous les papillons hypnotisés d'une litanie candombe, *salve Shangó, salve Oshalá*, la peinture s'évapore des paupières d'Isabel, *salve a lei de quimbanda, salve os caboclos de maiorá, ogum maré ogum*, la trace de sang disparaît soudain des lèvres d'Evita. *Que assim seja !*

[...] — Eva ? l'appelle López. Ave, vaé, a e, aev a la morte è vita, Evita. Ah ?⁹⁴³

Cette litanie n'est qu'une invocation parmi d'autres que récite López, et ces étranges oraisons finissent par intriguer Perón :

López ? Ce n'est pas bientôt fini ! Descendez du sanctuaire. [...] Qu'est-ce que c'est que cette prière ?
Quoi ?

J'arrive, mon général. Je termine tout de suite et je descends.

OGUN CHEQUELA UNDE

CHEQUELÉ

CHEQUELÉ UNDE

turbulencias de Evita deberán pasar a Isabel. Si pasaran, López no podría manejarla. [...] Pondría un huracán en marcha, pero desobediente. »

⁹⁴¹ *Ibid.*, *Le roman de Perón, op. cit.*, p.272 ; *La novela de Perón, op. cit.*, p.341 : « A los matones que lo custodian les ha confiado su excitación: Voy a tener mi golem, muchachos. Todo lo que Isabel diga de ahora en adelante saldrá de mi cabeza. Cuando la oigan hablar, miren cómo se mueven mis labios. Voy a ser su ventrílocuo. »

⁹⁴² *Ibid.*, *Le roman de Perón, op. cit.*, p.261 ; *La novela de Perón, op. cit.*, p.327 : « De las siete palabras que habrá que pronunciar, López conoce cuatro: la bengalí, la persa, la egipcia y la aramea. Aún le faltan la china y la sumeria. La séptima —lo sabe— se forma combinando ad infinitum los sonidos de Eva: Vea, Vaé, Ave; sólo le falta establecer el orden en que deshojará las letras. »

⁹⁴³ *Ibid.*, *Le roman de Perón, op. cit.*, p.271 ; *La novela de Perón, op. cit.*, p.341-343 : « Cuando siente a Isabel ya relajada, punza el gáznate del otro colibrí y pinta los párpados de la durmiente con la sangre fresca. Mancha los labios de Evita con una huella de sangre. [...] A la una menos cinco reza López la primera invocación [...]. López aspira el aliento de la difunta y lo vierte sobre los labios de la viva. [...] las amortaja con las mariposas hipnotizadas de una letanía candomblé, *salve Shangó, salve Oshalá*, va evaporándose la pintura de sangre de los párpados de Isabel, *salve a lei de quimbanda, salve os caboclos de maiorá, ogum maré ogum*, la huella de sangre desaparece de repente de los labios de Evita. *Que assim seja!*

[...] —¿Eva? —la llama López—. Ave, vaé a e, aev a, la morte è vita, Evita. ¿Ah? »

De même, le Général trouve par hasard certaines de ses incantations :

Et ces serpentins que vous transportez ? Laissez-moi voir. L'autre, le violet. Il y a quelque chose d'écrit au bord, avec des lettres toutes petites. On dirait des noms de mixtures : « Saravá Oxalá / Saravá Oxum Maré / Que assim seja! » Du marocain, hein ? Du galicien ?⁹⁴⁵

Les paroles masquent ici la violence extraordinaire — prélude aux exactions perpétrées plus tard par la Triple A — qui caractérise ce personnage : il utilise les mots pour s'emparer de ceux des autres, tels Isabel, ou pour les exhorter à commettre des actes barbares, tels Arcángelo Gobbi. La parole devient une arme qui modèle les autres à l'envi, qui plus est sans rencontrer d'obstacles, comme le montre le manque de clairvoyance extraordinaire de Perón. López Rega entraîne dans son sillage ce qui constitue une sorte d'embryon de la Triple A, avec au premier plan le personnage d'Arcángelo Gobbi, aux délires mystiques tout aussi inquiétants ; en effet, celui-ci va devenir une sorte de soldat aux ordres de López Rega, et si ce dernier représente la source d'où émane le danger, Gobbi incarne les effets de ce type d'embrigadement, c'est-à-dire un fanatisme brutal. Gobbi rêve de la vierge — des rêves érotisés, qui prennent visage d'Isabel Perón, puis de Diana Bronstein, ce qui le pousse à supprimer cette dernière, de façon à ce que dans ses songes, la vierge ressemble à nouveau à Isabel.

De même, *Santa Evita* souligne l'affection de l'armée pour les sciences occultes : Moori Koenig en est un représentant, s'appuyant notamment sur le Trident de Paracelse pour décider du lieu où enterrer Evita et les copies de son corps. Son subalterne, Arancibia le Fou, lit quant à lui des livres pour apprendre à nourrir les momies, dans le but de réveiller Evita — avec l'issue tragique que l'on connaît.

Ainsi, parmi les mystiques farfelus tels José Cresto, ou même Perón qui affirme contrôler la Providence, se trouvent des menaces bien plus sérieuses : certains personnages, tels López Rega, intriguent pour accéder au pouvoir en se servant de paroles semi-religieuses ou ésotériques, ces croyances leur donnant une emprise sur leurs victimes, à travers le contrôle de leur esprit et de leurs mots. D'autres ont une utilisation tout aussi dangereuse de ces

⁹⁴⁴ *Ibid.*, *Le roman de Perón*, op. cit., p.270 ; *La novela de Perón*, op. cit., p.338 : « ¿López? Ya basta, hombre. Bájese del santuario. [...] ¿Qué le reza? ¿Qué dice?

Ya voy, mi General. Ahora termino y bajo.

OGUN CHEQUELA UNDE

CHEQUELE

CHEQUELE UNDE

OGUM BRAGADA E A »

⁹⁴⁵ *Ibid.*, *Le roman de Perón*, op. cit., p.269 ; *La novela de Perón*, op. cit., p.336-337 : « ¿Y aquellas serpentinas que anda cargando? Dejemé ver: la otra, la violeta. ¿Qué han escrito en el borde, con letritas tan chicas? Suena como catíng: "Saravá Oxalá / Saravá Oxum Maré / Que assim seja!" ¿Marroquí, eh? ¿Galaico? »

sciences occultes, de par leur tendance à subordonner le monde réel à leurs divagations — comme Arcángelo Gobbi, Moori Koenig et Arancibia. Mais la religion catholique n'est pas en reste, puisqu'elle est également représentée dans l'œuvre de Martínez, qui expose notamment comment les mots religieux sont mis au service de l'Etat totalitaire.

3.2.2.3. La Croix et l'Épée : des mots qui justifient la violence

Nous avons pu constater que *Sagrado* présente déjà une certaine critique de l'Eglise catholique, dépeinte comme l'alliée des pouvoirs politique et financier. Les mots religieux se caractérisent par l'hypocrisie, niant le droit à la rébellion du peuple opprimé, tout en autorisant — voire encourageant — l'usage de la violence par les autorités :

Votre Excellence, nous les avons fait fuir, ce fut une parfaite opération de nettoyage. Courez téléphoner à Buenos Aires, dites-leur que règne la normalité, que l'union de l'armée et de la police a rétabli l'ordre. Ayez confiance en le Seigneur, mes dociles paysans, retournez calmement à vos foyers, nous sommes tous égaux devant ses yeux sacro-saints et demain nous serons tous avec Lui au paradis. Vous vous êtes rendu compte, mes frères ? La violence est très mauvaise conseillère.⁹⁴⁶

La religion a vite recours à la violence physique : « Moi, je choisirais un chemin plus expéditif, si je puis me permettre : une bonne volée. Mon confesseur m'y autorise. »⁹⁴⁷ Cette double morale, inflexible avec les faibles et conciliante avec les puissants, s'exprime avec force dans *Purgatorio*, où l'Eglise affiche clairement son approbation des méthodes de la junte. Une scène en particulier dresse un portrait sans concession de l'Eglise : il s'agit du repas réunissant les Dupuy ainsi qu'Emilia et Simón, les Videla et le vicaire général des armées, représentation du détournement de la parole chrétienne et du souci des apparences, entorses au dogme qui s'impriment dans ses attitudes et son langage :

Le vicaire se pavanait devant Simón. Il lui expliquait la signification des décorations de la chasuble dorée qu'il étrennerait pour la procession du Corpus Christi, tandis que ses doigts jouaient avec le crucifix ornant sa poitrine. Sa voix aigüe, d'oiseau, attirait l'attention, et il se tut seulement quand le président déclara que, en deux mois à peine, le gouvernement avait réduit l'inflation de plus de vingt pour cent.⁹⁴⁸

C'est là la toute première description du vicaire, particulièrement négative : de sa voix fluette et désagréable « d'oiseau », il pérorait sur des futilités, ramenant la religion à des ornements qu'il est fier d'exhiber, comme un nouveau bien fraîchement acquis : le reflet doré

⁹⁴⁶ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Sagrado*, *op.cit.*, p.174 : « Excelencia, los hemos ahuyentado, ha sido una perfecta operación de limpieza. Corra al teléfono, llame a Buenos Aires, diga que reina la normalidad, que el ejército y la policía mancomunados han restablecido el orden. Confíen en el Señor, mis mansos campesinos, vuelvan en calma a sus hogares, todos somos iguales ante sus ojos sacrosantos y mañana estaremos con Él en el paraíso. ¿Se han dado cuenta, hermanos? La violencia es muy mala consejera. »

⁹⁴⁷ *Ibid.*, p.168 : « Yo elegiría un camino más expeditivo, si me permite: leña. Mi confesor me lo autoriza. »

⁹⁴⁸ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.45 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.43 : « El vicario coqueteaba con Simón. Le explicó el significado de los dibujos de la casulla dorada que iba a estrenar en la procesión de Corpus Christi, mientras sus dedos jugaban con el crucifijo que le adornaba el pecho. Su voz aguda, de pájaro, llamaba la atención, y sólo hizo silencio cuando el presidente empezó a contar que, en apenas dos meses, el gobierno había reducido la inflación más del veinte por ciento. »

de sa chasuble, tout comme le crucifix avec lequel il *joue* nonchalamment et qui n'est là que pour *orner* sa poitrine, ni plus ni moins qu'un bijou. Il ne s'agit donc point de valeurs chrétiennes, uniquement d'objets, dans des considérations très matérialistes pour un homme de foi. Notons que le vicaire se tait uniquement lorsque Videla vante les résultats de son gouvernement : précisément au moment où la voix de l'Eglise devrait s'élever pour protester, elle fait silence, alors qu'elle emplit l'espace lorsqu'il s'agit de frivolités. Le vicaire montre déjà son souci des apparences, souligné ironiquement quelques lignes plus loin, lorsqu'Ethel Dupuy répond à un compliment du vicaire sur sa beauté, n'ayant nul besoin de crèmes selon lui : « Comme on voit, monseigneur, que vous êtes seulement préoccupé par des questions spirituelles ! »⁹⁴⁹

De même, alors que l'épouse de Videla loue les qualités du pape Pie XII, qui a « des manières tellement délicates, tellement aristocratiques, et en même temps une telle fermeté de caractère »⁹⁵⁰ — caractéristiques sans lien aucun avec les valeurs chrétiennes, mais encore une fois avec les apparences —, le vicaire acquiesce : il « joignit les paumes de ses mains et ferma à demi les yeux »⁹⁵¹. On note un peu plus loin qu'il apprécie le repas exactement de la même façon, en fermant à demi les yeux, montrant un certain goût pour les plaisirs terrestres qui lui sont normalement interdits : « Le vicaire accepta une autre portion et, les yeux toujours mi-clos, il se concentra sur le goût. »⁹⁵²

Cette réaction identique du vicaire montre le peu de spiritualité qui l'anime, affichant la même expression de surface ; de plus, non content de céder au péché de gourmandise, ses attitudes s'accompagnent d'un discours très éloigné des valeurs chrétiennes. En effet, il utilise régulièrement des mots sacrés en signe d'assentiment à la violence de la junte ; ainsi, l'épouse de Videla se réjouit-elle de la fin des protestations syndicales, vantant donc la répression et étalant des jugements grossiers dénués de la moindre compassion :

Les agitateurs étaient tous des poivrots. Ils avaient à peine touché leur paie de la quinzaine qu'ils allaient la dépenser jusqu'au dernier centime dans les bars. A présent, ils apprennent à se conduire correctement.

Loué soit le Seigneur, dit le vicaire.⁹⁵³

⁹⁴⁹ *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.46 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.44 : « Como se ve que a monseñor sólo le interesan las cuestiones espirituales. »

⁹⁵⁰ *Idem* : « unas maneras tan suaves, tan aristocráticas, y a la vez tanta firmeza de carácter. »

⁹⁵¹ *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.47 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.44 : « El vicario juntó las palmas de las manos y entornó los ojos. »

⁹⁵² *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.47 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.45 : « El vicario aceptó otra ración y, con los ojos entornados, se concentró en el sabor. »

⁹⁵³ *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.45 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.43 : « Los alborotadores eran todos borrachines. Apenas les pagaban las quincenas, salían a gastar hasta el último centavo en los bares. Ahora están aprendiendo a ser decentes. »

Alabado sea el Señor, dijo el vicario. »

L'épouse de Videla lance ensuite que « Dès que nous en aurons fini avec les extrémistes, la première chose que nous ferons sera d'aller à Rome, pour remercier [le pape]. »⁹⁵⁴ A ce deuxième commentaire lourd de sous-entendus, car en finir avec les extrémistes, cela signifie les torturer et les assassiner, le vicaire ne réagit pas, et bénit le repas en guise de réponse, tout en réaffirmant l'alliance entre l'Eglise et la junte :

Le dîner était servi et le vicaire, à la place d'honneur, bénit le repas. Il pria pour une rapide victoire des soldats de la patrie et, presque en caressant le président d'un regard de béatitude, il récita : « A travers moi et le bras de notre commandant, bénis, notre Seigneur Jésus-Christ, ce processus de purification qui nous permet de manger en paix. »⁹⁵⁵

Ce bénédicité tout particulier choque par l'utilisation de formules consacrées par la religion pour approuver explicitement les méthodes de la junte : le vicaire prie pour la victoire des soldats, ce qui implique la mort de leurs opposants ; il loue le président, l'enveloppant d'un *regard de béatitude*, le regardant donc comme un saint, quand bien même il est responsable de massacres ; enfin, il fait un parallèle phonétique entre le Processus de Réorganisation Nationale, nom officiel de la dictature, et un processus de *purification* : c'est une véritable croisade, la Croix embrasse l'Épée. C'est précisément l'alliance de la religion et de l'armée qui est prônée ici, comme l'a recommandée auparavant Dupuy dans sa revue : « "Qu'en serait-il de l'Argentine sans l'épée et la croix ? Qui oserait passer à la postérité pour avoir privé l'essence nationale de l'un de ces deux piliers ?" »⁹⁵⁶

La parole de l'Eglise donne l'autorisation, et même encourage à la violence ; lorsque Simón s'élève enfin contre ce discours, le vicaire continue à pervertir les valeurs religieuses :

Le vicaire dressa l'index et le majeur comme s'il exorcisait Simón.

Certaines pratiques ressemblent à des crimes mais ne sont que justice. Tu dois comprendre. Grâce à la souffrance momentanée d'un homme, un pécheur, on peut sauver la vie de beaucoup d'innocents.⁹⁵⁷

On exorcise celui qui se dresse contre la violence, tout en justifiant le meurtre ; celui qui refuse ce message de violence est considéré comme hérétique, comme Simón que l'on exorcise, ou le père Castellani, qui s'oppose à Videla :

⁹⁵⁴ *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.47 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.45 : « No bien acabemos con los extremistas, lo primero que haremos será ir a Roma para dar gracias. »

⁹⁵⁵ *Idem* : « La cena estaba servida y el vicario, desde la cabecera, bendijo la comida. Rogó por una rápida victoria de los soldados de la patria y, casi acariciando al presidente con una mirada beatífica, recitó: "A través de mí y del brazo de nuestro comandante, Nuestro Señor Jesucristo bendice este proceso de purificación nacional, que nos permite comer en paz". »

⁹⁵⁶ *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.35 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.34 : « "¿Qué quedaría de la Argentina sin la espada y sin la cruz ? ¿Quién se atrevería a pasar a la historia por haber privado al ser nacional de uno de esos dos pilares ?" »

⁹⁵⁷ *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.50 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.48 : « El vicario alzó el índice y el dedo mayor de la mano derecha como si exorcizara a Simón. Ciertas prácticas parecen crímenes y son justicia. Tenés que comprender. Con el dolor momentáneo de un hombre, un pecador, se puede salvar la vida de muchos inocentes. »

Dès que je l'ai vu, je ne l'ai pas du tout considéré comme un dévot. Il a un œil de verre. Un œil glacial, de cadavre. Au dessert, il a eu le toupet d'exiger que je sorte de prison un ancien élève, un certain Conti. Il a haussé le ton comme un possédé. [...] Il s'est mis à hurler que son ex-élève était un grand écrivain et qu'il était à bout de forces, à l'agonie, à cause des tortures.⁹⁵⁸

Cette fois aussi, la religiosité est évaluée sur l'apparence — un œil de verre semblant incompatible avec la dévotion —, et non sur les pratiques religieuses ; de plus, le fait de *hausser le ton*, de *hurler* contre la junte fait de ce curé un *possédé*, que l'on rejette hors de l'Eglise : il n'y a pas de place pour ceux dont les mots n'encensent pas la dictature. Plus loin, alors que Chela, la fille Dupuy, est tombée enceinte avant son mariage — et est excusée sans le moindre problème par le vicaire, dans une autre entorse au dogme —, le vicaire montre un investissement total dans la junte :

Du matin au soir, j'écoute des extrémistes repentis, les membres de leur famille, je les conseille de purifier leur cœur et de confesser tout ce qu'ils savent. Ainsi, je ne fais de tort à personne, bien au contraire.⁹⁵⁹

Les mots du vicaire enjoignent les détenus à dénoncer leurs compagnons — qui seront à coup sûr torturés et tués — : leurs confessions, les mots qu'il leur extirpe sont ce qui importe ; il met au service de la junte ses mots culpabilisateurs qui finissent par récolter les paroles que la torture n'a pas réussi à arracher. Le servilisme de l'Eglise est total ; bien entendu, les bénéfices qu'elle en retire dépassent le simple pouvoir politique : elle s'approprie aussi les biens de certains disparus (comme ceux de Nora Balmaceda, dont le suicide semble cacher un meurtre). Notons également que les sciences occultes sont favorisées par la junte, comme les soins venant soi-disant de Ganimède que Schroeder, un nazi en fuite, procure à Ethel Dupuy.

Un autre personnage de *Purgatorio*, Large Lenny, montre le caractère exclusif et excluant des mots de la religion, lorsqu'il enjoint les enfants à n'écouter aucune autre parole que la sienne : « N'écoutez que moi »⁹⁶⁰. Sa voix est puissante sur bien des plans, puisqu'elle vient même à bout des forces de police et de la loi :

On l'avait mis deux fois en prison, pour outrage à l'ordre public, mais moins de deux heures après il était en liberté, car avec sa voix tonitruante, qui débitait sans cesse des versets des Evangiles, il poussait les policiers à bout.⁹⁶¹

⁹⁵⁸ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.49 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.47 : « Desde que lo vi no me impresionó como un hombre devoto. Tiene un ojo de vidrio. Un ojo helado, de cadáver. Cuando estábamos en los postres, tuvo el tupé de plantearme que sacara de la cárcel a un ex alumno de él, un tal Conti. Alzó la voz como un poseído. [...] Se puso a vociferar que el ex alumno era un gran escritor y que estaba deshecho por las torturas, en agonía. »

⁹⁵⁹ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.180 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.174-175 : « De la mañana a la noche escucho a extremistas arrepentidos, a los familiares, les aconsejo que limpien su corazón y confiesen todo lo que saben. Con eso no le hago mal a nadie, al contrario. »

⁹⁶⁰ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.90 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.88 : « Escúchenme sólo a mí ».

⁹⁶¹ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.89 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.88 : « Lo habían llevado un par de veces a la cárcel por alteración del orden, pero antes de dos horas ya estaba en libertad, porque su vozarrón imponente, que repetía sin cesar versículos de los evangelios, dejaba a los policías con los nervios de punta. »

Cette sorte d'impunité des prédicateurs, qui imposent leurs paroles et s'en servent, dans le cas de la dictature, pour justifier la violence en s'alliant au pouvoir en place, décrédibilise leur message. Au contraire, les mots *vrais* de la religion surgissent spontanément :

Baruj atá Adonai, récita Ethel.

Une louange adressée à Dieu, traduit le médecin. Votre mère est une personne très religieuse. Elle répète la même prière plusieurs fois par jour.

Elle ne priait pas comme ça, avant. Se serait-elle convertie?

Quelle idée saugrenue! Elle n'est pas en mesure de le faire. Elle nomme Dieu comme elle peut, comme elle se le rappelle.⁹⁶²

Ethel, qui a perdu la raison, invoque Dieu avec simplicité, avec les mots qui lui viennent naturellement : ses prières ne sont pas dictées par un quelconque intérêt ou souci d'apparence. Cette pratique religieuse est sans lien dans l'œuvre de Martínez avec celle des prélats de l'Eglise et des prédicateurs, motivés par l'attrait du pouvoir : ils n'hésitent pas à renier les paroles sacrées ou à les détourner pour s'allier aux pouvoirs financier, politique ou militaire. La religion n'est donc pas en marge des rapports de force, et accède au pouvoir grâce à la manipulation par les mots. Toutefois, elle est parfois aussi victime elle-même de l'instrumentalisation de ses propres mots par d'autres secteurs de pouvoir, comme le président Menem, qui feint d'être pris d'un accès de spiritualité pour échapper à ses responsabilités — mais c'est précisément une lecture minutieuse des textes sacrés qui révélera la supercherie. Dans ce cas, cette utilisation du discours pour maintenir sa domination est le fait d'un autre secteur de pouvoir, dont la force repose principalement sur sa capacité à manier les mots : la politique.

3.2.3. Des mots qui créent l'illusion : la politique

En effet, l'œuvre de Martínez fait le constat d'une certaine collusion entre la politique et d'autres secteurs de pouvoir, et en particulier la presse et la religion. Nous avons ainsi vu dans *El vuelo de la reina* que soit les relations entre la presse et la politique sont faites d'affrontement, soit cette dernière parvient à s'attacher les services de journalistes corrompus. Les liens entre ces deux sphères du pouvoir tiennent à ce que l'un et l'autre ont besoin de saturer le plus possible l'espace public de leurs mots. Ce sont parfois les paroles des journalistes qui remportent cette bataille contre les politiques, mais ces derniers utilisent également efficacement la presse pour déverser leurs mots créateurs d'illusion. C'est le cas notamment de Menem dans *El vuelo de la reina*, personnage que nous serons amenés à

⁹⁶² *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.227 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.220 : « Baruj atá Adonai, recitó Ethel.

Una alabanza a Dios, tradujo el médico. Su madre es una persona muy religiosa. Repite el mismo rezo varias veces por día.

No es lo que rezaba antes. ¿Se habrá convertido?

Cómo se le ocurre. No está en condiciones. Nombra a Dios como puede, como lo recuerda. »

analyser ; mais nous nous centrerons tout d'abord sur les premiers personnages publics majeurs à faire leur apparition dans l'œuvre romanesque de Martínez, et dont les mots résonnent encore dans l'Argentine actuelle : le couple Perón.

3.2.3.1. Le couple Perón : des mots-exhibition

Le Général est en effet le premier personnage politique à apparaître dans les romans de Martínez, et c'est précisément la manœuvre de Perón consistant à s'exhiber à travers les mots des autres qui a motivé l'écriture de cet ouvrage dont il est le protagoniste :

Il m'avait sous la main et il m'utilisa en guise de porte-parole. Mais impossible de violer les lois d'asile espagnoles. Il démentit donc mon article sans la moindre vergogne. Il devinait que je sortirais les enregistrements, par orgueil professionnel. Et qu'ainsi ses déclarations finiraient par être lues en Argentine comme il le souhaitait. [...] Je découvris peu à peu que cette nuit de juin, il y a sept ans, j'avais été le petit instrument d'un grand jeu. Le Général ne se contentait pas de prononcer les phrases que les autres attendaient de lui, il réussissait aussi à les faire agir à sa guise.⁹⁶³

Perón dispose donc de la faculté de se mettre sous les feux de la scène politique par l'entremise des mots des autres — en l'occurrence ceux de Martínez —, mais aussi d'anticiper les mots que l'on souhaite lui entendre dire. Il présente ainsi de multiples visages à travers son discours, ses mots créant l'illusion qu'il est précisément la personne que l'on voudrait qu'il soit.

Ses paroles sont donc au service de la création d'un mythe ; il offre par exemple à son compagnon de voyage l'image virile du militaire insensible au ressac :

Le voyage jusqu'à Madère dura deux jours, et on ne vit personne durant ce laps de temps. Chacun restait dans sa cabine, luttant contre le mal de mer. La houle se calma soudain. Alors les gens sortirent sur le pont, les yeux mangés par les cernes. Sauf Perón : lui, toujours tiré à quatre épingles. Une tempête ? demanda-t-il. Moi, je n'ai pas eu le temps de m'en rendre compte ! J'ai passé toutes mes journées à travailler.

Malin, le type. A l'infirmerie, on nous révéla que le moutonnement des vagues lui avait embrouillé jusqu'aux idées. Que son foie était resté dans un état misérable. Et que son estomac avait durci à force de vomir.⁹⁶⁴

Très tôt, Perón est conscient de la nécessité de créer sa propre image, et c'est à travers son discours qu'il s'y emploie. *La novela de Perón* nous décrit les personnages politiques qu'il

⁹⁶³ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le roman de Perón, op. cit.*, p.278 ; *La novela de Perón, op. cit.*, p.349 : « Yo estaba a mano y me usó como altoparlante. Pero no podía violar las leyes españolas de asilo. Entonces me desmintió sin asco. Sabía que por arrogancia profesional yo sacaría las cintas a relucir. Que sus declaraciones acabarían leyéndose en la Argentina como él quería. [...] Poco a poco fui descubriendo que aquella noche de junio, hace siete años, yo había sido el pequeño instrumento de un gran juego. Que así como el General decía exactamente las frases que los otros esperaban de él, también lograba que los otros actuasen como él disponía. »

⁹⁶⁴ *Ibid.*, *Le roman de Perón, op. cit.*, p.291 ; *La novela de Perón, op. cit.*, p.366 : « Dos días tardamos en llegar a Madeira, y en ese lapso nadie se vio con nadie. Todos al reparo, aguantando el mareo. De pronto se calmó la marejada. Entonces, la gente salió a cubierta, ojerosa. Perón, no: Él siempre de punta en blanco. ¿Tormenta?, preguntó. ¡Yo no he tenido tiempo ni de sentirla! Me las he pasado trabajando.

Zorro el varón. En la enfermería nos dijeron que los corcovos del agua le habían entreverado hasta los pensamientos. Que le había quedado el hígado a la miseria. Y el estómago duro de tanto vomitar. »

admire ; ce sont des fascistes, tels Hitler et Mussolini, qui parvenaient à posséder les masses grâce à leurs discours. L'explication de l'origine du pouvoir d'Hitler y est sans appel :

Sanguinetti avait été vivement impressionné par Hitler : C'est un volcan, disait-il, il emportera tout sur son passage. Hannibal, Napoléon ? Ce sont des amateurs à côté de lui. Il n'a pas étudié la stratégie, il est né stratège. C'est le Saint-Esprit de la politique : il ne connaît pas d'autre langue que l'allemand, et pourtant un Japonais le comprend. [...] J'imaginai Hitler comme un héros de deux mètres de haut, une espèce de colosse de Thèbes. Sanguinetti me détrompa : son allure est pitoyable. Hitler est un nabot. Il ouvre la bouche et il devient immense.⁹⁶⁵

La force d'Hitler vient de son éloquence, si formidable qu'elle permet de dépasser la barrière de la langue : il peut posséder n'importe quel auditoire. L'origine du pouvoir réside donc plus dans la manière de parler que dans le contenu de l'allocution. De même, Mussolini laisse à Perón une vive impression, lorsqu'il assiste à l'un de ses discours :

Le Duce allait prouver qu'une seule volonté suffisait pour pousser des milliers d'autres dans un quelconque abîme. [...] Maidana et Perón [...] assistèrent, incrédules, à une cérémonie quasi religieuse. A la tombée du soir, le Duce apparut au balcon d'un palais. Il regarda à droite, à gauche. Il prit possession de cette masse hétéroclite à la force de ses mâchoires. Il lui inspira de la sécurité, la rendit incandescente. Il commença à dialoguer avec elle et à dissiper progressivement la surprise et la peur que ses paroles suscitaient. Lui parlait de mort et la foule répondait par des vivats. Maidana sentit son ami léviter, absorber ce spectacle par tous les sens et apprendre une bonne fois pour toutes que l'art de conduire ne résidait pas seulement dans le contenu de ce que l'on disait mais dans la façon de le dire : le pur et simple comment était beaucoup plus fort que tous les autres arguments réunis.⁹⁶⁶

L'intérêt que Perón porte à ces deux hommes réside dans son admiration pour leur maîtrise du discours public ; il mettra à profit ce constat que leur pouvoir tient à leur capacité à manipuler les foules à travers l'art de la rhétorique. On voit clairement que Perón intègre l'idée fondamentale qui repose sur la façon de présenter les faits ; il s'agit d'amener le peuple à ressentir ce que l'on veut précisément qu'il éprouve :

Les masses ne pensent pas, les masses ressentent et ont des réactions plus ou moins intuitives et organisées. Mais qui produit ces réactions ? Le guide. [...] Evita en avait déjà eu l'intuition quand elle avait publié *La razón de mi vida*. Le peuple a besoin d'histoires et de sentiments, non de cette bouillie indigeste de doctrines qu'il a été obligé de lui infliger, bien malgré lui.⁹⁶⁷

⁹⁶⁵ *Ibid.*, *Le roman de Perón, op. cit.*, p.265 ; *La novela de Perón, op. cit.*, p.331 : « A Sanguinetti le había impresionado Hitler vivamente: es un volcán, decía. Arrasaré con todo. ¿Aníbal, Napoleón? Son aprendices a su lado. No ha estudiado estrategia: ha nacido sabiéndola. Es el Pentecostés de la política: no conoce otra lengua que el alemán, y sin embargo, un japonés lo entiende. [...] Yo imaginaba que Hitler era un héroe de dos metros: un coloso de Tebas. Sanguinetti me dijo: su aspecto es infeliz. Hitler es un petiso. Abre la boca y crece. »

⁹⁶⁶ Cette traduction est inspirée de la traduction commerciale (*Le roman de Perón, op. cit.*, p.288), mais s'en écarte légèrement pour les besoins de notre étude ; *La novela de Perón, op. cit.*, p.363 : « El Duce demostraría que una sola voluntad era suficiente para impulsar a miles hacia cualquier abismo. [...] Poseyó a la masa desconectada con el imperio de su mandíbula. [...] Empezó a dialogar con ella y a quebrar poco a poco el miedo y el pasmo que sus palabras desataban. Él hablaba de muerte y la masa respondía ¡viva! Maidana sintió a su amigo levitar, beber el espectáculo con todos los sentidos, y aprender de una vez para siempre que el arte de la conducción no estaba sólo en lo que se decía sino en el cómo: el liso y llano cómo era más fuerte que todas las otras razones juntas. »

⁹⁶⁷ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le roman de Perón, op. cit.*, p.49-50 ; *La novela de Perón, op. cit.*, p.60 : « Las masas no piensan, las masas sienten y tienen reacciones más o menos intuitivas y organizadas. Pero ¿quién produce esas reacciones? El conductor. [...] Evita ya lo había intuido al publicar *La razón de mi vida*. El pueblo

La politique se résume à la « force de[s] mâchoires »⁹⁶⁸ qui mastiquent les discours, c'est le pouvoir des mots pour manipuler les masses qui est mis en avant. Dans une telle optique, même les êtres humains deviennent de simples instruments qui servent à l'homme politique pour parvenir à ses fins ; aussi, lorsque Cámpora constate l'obséquiosité dont López Rega fait preuve à son égard, il ne peut s'empêcher de penser que tant d'amabilité est de mauvais augure : dans ce monde-là, l'affabilité n'est pas de mise — du moins pas sans arrière-pensée ; aussi Cámpora est-il inquiet lorsque López Rega le gratifie du titre de Président :

(Président ? Cámpora écarquille les yeux. López, qui est entré dans le cabinet en qualité de ministre du Bien-Être social, ne l'a jamais gratifié d'un tel traitement.) [...] (Cámpora serre les poings. Il se tient sur ses gardes : cela ne présage rien de bon. A quoi rime tant de gentillesse de la part du secrétaire après une semaine de relations glaciales ? Et tous les camoufflets qu'il a essayés en qualité de premier représentant du pays ? Il vaut mieux garder ses distances [...]).⁹⁶⁹

L'humain étant subordonné à la réussite, les relations sociales ne sont que l'occasion d'exercer une emprise sur l'autre en le manipulant pour parvenir à ses fins. Aussi, si la parole est conçue comme prise de pouvoir sur l'autre, il est normal que l'on conçoive le silence comme étant un vide de pouvoir ; c'est d'ailleurs ainsi que Perón justifie le coup d'Etat fomenté contre Yrigoyen :

En 1930, le silence affligeant qui émanait du pouvoir inspira les militaires. Puisque personne ne donnait des ordres, pourquoi ne pas les donner nous-mêmes, qui savions.⁹⁷⁰

La novela de Perón nous montre donc un monde politique dans lequel parole rime avec pouvoir, manipulation des masses avec toute-puissance et ascendant. Les mots deviennent une arme d'un étonnant cynisme : quoi que l'on dise, c'est la façon de le dire qui importe, et non le contenu. Ce roman illustre parfaitement ce qu'affirmait Martínez au sujet de son intérêt pour ce thème : « Ce qui m'intéresse, c'est la zone malade de la politique »⁹⁷¹. La parole étant un masque que les politiques utilisent pour gagner le pouvoir, il n'y a rien d'étonnant à ce que l'hypocrisie et le mensonge soient montrés comme inhérents aux mots de ce monde gangrené par l'ambition.

necesita fábulas y sentimientos, no el mazacote gris de las doctrinas con que, muy a su pesar, él ha tenido que alimentarlo. »

⁹⁶⁸ Pour les besoins de notre étude, la traduction commerciale s'éloignant du texte original, nous traduisons ce passage ; *La novela de Perón, op. cit.*, p.363 ; « imperio de [la] mandíbula ».

⁹⁶⁹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le roman de Perón, op. cit.*, p.262 ; *La novela de Perón, op. cit.*, p.328 : « (¿Presidente ? : Cámpora enarca las cejas. López, que ha entrado en el gabinete como ministro de Bienestar Social, jamás le ha concedido semejante trato.) [...] (Cámpora cierra los puños, en guardia. Nada bueno presiente. ¿A qué vendrá tanta gentileza del secretario después de una semana de relaciones frías y desplantes contra su autoridad de mandatario? Poner distancias es lo mejor. [...]) »

⁹⁷⁰ *Ibid.*, *Le roman de Perón, op. cit.*, p.234 ; *La novela de Perón, op. cit.*, p.294 : « En 1930, el aterrador silencio que bajaba desde el poder puso a pensar a ciertos militares. Ya que nadie da órdenes, ¿por qué no empezamos a darlas nosotros, que sabemos? »

⁹⁷¹ NEYRET, Juan Pablo, « Novela significa licencia para mentir », interview de Tomás Eloy Martínez, *op. cit.*, « lo que me interesa es la zona enferma de la política ».

Santa Evita montre qu'Evita a surpassé Perón dans cet exercice, comme il le constate lui-même avec amertume ; le pouvoir de celle-ci réside dans ses mots, comme le soulignent les titres de chapitre de *Santa Evita*, qui sont tous nommés — à de rares exceptions près — d'après des extraits de ses discours. En effet, elle doit son ascension politique notamment à ses discours à l'accent populaire, qui lui ont valu la haine de l'oligarchie et la dévotion des classes modestes. Ses paroles se caractérisent donc par l'excès et un langage parfois cru :

[...] ce qui lui était insupportable, c'était l'oligarchie et les spoliateurs de la patrie qui voulaient écraser sous leurs bottes le peuple sans chemise (elle parlait ainsi : dans ses discours, elle atteignait les sommets de l'emphase) et elle réclamait l'aide des masses pour « extirper les traîtres de leurs immondes repaires ».⁹⁷²

On assiste à l'amélioration de la maîtrise du castillan d'Evita au fur et à mesure qu'elle gravit l'échelle sociale, mais alors, il n'est plus question d'une langue qui serait une arme pour conquérir les masses — qui lui sont déjà acquises — mais au contraire pour se défendre contre les milieux aisés, qui ne manquaient pas de lui reprocher sa condition sociale qui transparaissait dans sa façon de s'exprimer et dans son manque de culture. On nous rappelle ainsi qu'Evita tenait un petit carnet dans lequel elle notait les mots nouveaux qu'elle pouvait apprendre au cours d'une conversation, ainsi qu'un « cahier de bonnes manières »⁹⁷³, l'aidant à compenser ses lacunes et à se doter d'un certain vernis intellectuel : « Evita ne lisait pas, bien sûr. Quand il lui fallait se tirer de quelque mauvais pas, elle citait Plutarque ou Carlyle sur les conseils de son mari. »⁹⁷⁴

Le langage devient non seulement outil d'ascension, comme dans *La novela de Perón*, mais aussi une question de survie. Toutefois, ce n'est pas sur le fond que les paroles d'Evita lui ont valu de passer à la postérité ; sa diction déficiente ne la prédisposait pas non plus à devenir une oratrice célèbre⁹⁷⁵. Pourtant, c'est bien la forme de ses discours, leur ton, leur véhémence, qui l'ont rendue célèbre :

⁹⁷² MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita, op.cit.*, p.13 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.21 : « [...] la afligían los oligarcas y vendepatrias que pretendían aplastar con su bota al pueblo descamisado (ella hablaba así: en sus discursos tocaba todas las alturas del énfasis) y pedía ayuda a las masas para “sacar a los traidores de sus guaridas asquerosas”. »

⁹⁷³ *Ibid.*, *Santa Evita, op. cit.*, p.253 ; *Santa Evita, op. cit.*, p.325-326 : « cuaderno de modales ».

⁹⁷⁴ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.14 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.21 : « Evita no leía, por supuesto. Cuando necesitaba salir de algún apuro, citaba a Plutarco o a Carlyle, por recomendación de su marido. »

⁹⁷⁵ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.160 : « Au cours des premières auditions, elle maltraitait la langue et la prononciation avec tant d'acharnement qu'on faillit interrompre la série. Elle fit dire à Elisabeth d'Angleterre : “Je meurs d'indination, bicomte Rali”, allusion, sans doute, à sir Walter Raleigh, lequel n'était d'ailleurs pas vicomte. Et, dans un dialogue improbable entre l'impératrice Charlotte et Benito Juárez, elle s'exclama : “Je ne vous pardonne pas d'avoir une si mauvaise percession de mon bien-aimé Massimilien.” Peut-être la corrigea-t-on durant la pause publicitaire, car, dans la réplique suivante, elle déclara, avec une bonne volonté louable : “Maquessimilien souffre, souffre, et moi je deviendrais folle !” » ; *Santa Evita, op.cit.*, p.205 : « En las primeras audiciones maltrataba el idioma español con tanta saña que el ciclo estuvo a punto de ser suspendido. Hizo decir a Isabel de Inglaterra : “Me muero de la indinación, biconde Ráli”, aludiendo tal vez a sir Walter Raleigh, que no

[...] elle clamait son amour pour Perón jusqu'à six fois dans la même phrase, élevant le ton de plus en plus haut et le ramenant ensuite à son point de départ comme dans une fugue de Bach [...].⁹⁷⁶

Ses mots forment une véritable partition à travers laquelle c'est elle-même qui est mise en avant : elle déclamaient de façon « si éloquente que le mot « Perón » se perdait en chemin et qu'il ne restait qu'elle et le son de sa voix. »⁹⁷⁷

Si dans le fond, les mots d'Evita affirmaient qu'elle était dévouée corps et âme au Général, et n'était qu'un instrument dans la mise en œuvre de sa politique, dans la forme, leur retentissement a pourtant saturé l'espace de la propre présence d'Evita, la projetant sur le devant de la scène. Ces mots semblent la définir, ils *sont* Evita. Par ailleurs, il n'est pas anodin qu'elle génère tant d'appellations différentes, à commencer par les distinctions qui lui sont attribuées :

[...] les titres honorifiques pleuvaient sur l'agonisante Evita : porte-drapeau des humbles, dame de l'espérance, grand collier de l'ordre du Libertador General San Martín, chef spirituel et vice-présidente honoraire de la nation, martyre du travail, sainte patronne de la province de la Pampa, de la ville de La Plata et des villages de Quilmes, San Rafael et Madre de Dios.⁹⁷⁸

Même après sa mort, ses surnoms eux-mêmes généraient une double lecture, positive ou négative selon qui les prononçait :

D'Evita, on disait : « cette femme », mais en privé on lui réservait des épithètes plus cruelles : la Jument ou la Pouliche, qui, dans le *lunfardo* d'alors, l'argot populaire de Buenos Aires, signifiaient pute, ivrognesse, folle. Les descamisados ne rejetèrent pas complètement l'invective, mais ils en retournèrent le sens. Evita était pour eux la jument de tête, la meneuse du troupeau.⁹⁷⁹

Ce trait de figure est accentué dans le roman car la dépouille d'Evita génère aussi d'autres appellations, puisqu'elle et ses copies sont enterrées sous divers noms. Il est intéressant de noter également les phrases célèbres attribuées à Evita qui vont fleurir après sa mort ; ainsi, la phrase « Je reviendrai et je serai des millions »⁹⁸⁰ est une phrase qu'Evita n'a jamais prononcée, et pourtant le mythe la lui attribue. Même morte, Evita génère donc des paroles

era vizconde. Y en un diálogo improbable de la emperatriz Carlota con Benito Juárez, exclamó : “No le perdono que tenga tan mal conceto de mi amado Masimiliano”. Quizá la corrigieron durante el corte comercial, porque en la entrada siguiente dijo, con ponderable esfuerzo : “¡Macksimiliano sufre, sufre, y yo me vuá volver loca !” . »

⁹⁷⁶ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.14 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.22 : « [...] pregonaba su amor por Perón hasta seis veces en una misma frase, llevando los tonos cada vez más lejos y regresándolos luego al punto de partida como en una fuga de Bach [...]. »

⁹⁷⁷ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.189 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.241 : « con tanta elocuencia que la palabra Perón se apartaba del camino y sólo se oía el sonido de la palabra Evita. »

⁹⁷⁸ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.15 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.23 : « [...] los títulos honoríficos se acumulaban sobre la agonizante Evita: Abanderada de los Humildes, Dama de la Esperanza, Collar de la Orden del Libertador General San Martín, Jefa Espiritual y Vicepresidente Honorario de la Nación, Mártir del Trabajo, Patrona de la provincia de La Pampa, de la ciudad de La Plata y de los pueblos de Quilmes, San Rafael y Madre de Dios. »

⁹⁷⁹ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.17 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.26 : « A Evita se le decía “esa mujer”, pero en privado le reservaban epítetos más crueles. Era la Yegua o la Potranca, lo que en el lunfardo de la época significaba puta, copera, loca. Los descamisados no rechazaron por completo la invectiva, pero dieron vuelta su sentido. Evita era para ellos la yegua madrina, la guía del rebaño. »

⁹⁸⁰ *Ibid.*, *Santa Evita, op. cit.*, p.54 ; *Santa Evita, op. cit.*, p.72 : « Volveré y seré millones ».

aussi puissantes que si elle les avait réellement formulées. Ceci vient appuyer l'image que donne l'auteur du corps d'Eva Perón : même dans la mort, Evita continue à avoir du pouvoir, à vivre en quelque sorte. Si elle est toujours puissante, c'est aussi grâce à ce jaillissement continu de paroles : finalement la mort n'aura pas fait taire Evita. Le passage à la postérité que Perón s'efforce d'atteindre en écrivant ses mémoires, Evita l'avait déjà obtenu. Ses mots continuent à occuper l'espace, car ils en génèrent constamment d'autres : « Elle cessa d'être ce qu'elle avait dit et fait pour devenir les propos et les actes qu'on lui attribuait. »⁹⁸¹

Cette affirmation peut aussi être illustrée par la réception de *Santa Evita* que nous avons évoquée précédemment, les lecteurs considérant comme véridiques les phrases qu'avait attribuées l'auteur à son personnage Evita, notamment le soi-disant « Merci d'exister »⁹⁸² grâce auquel elle aurait séduit Perón. C'est ainsi que le narrateur en conclut que « [...] les âmes aspirent aussi à être écrites. Elles désirent être racontées, gravées sur les rochers de l'éternité. »⁹⁸³

Il s'agit donc bien dans ce cas de mots-exhibition, destinés à mettre une personnalité sur le devant de la scène publique, en offrant une vision élogieuse qui saturera l'espace informatif, de la façon la plus durable possible. Cependant, l'œuvre de Martínez montre aussi comment d'autres politiques utilisent également les mots à des fins totalement opposées, leur servant d'écran ; c'est le cas notamment du président Menem, dans *El vuelo de la reina*.

3.2.3.2. Menem : des mots-dissimulation

Bien qu'il ne soit jamais nommé dans le roman, le personnage incarnant le président dans *El vuelo de la reina* est une claire référence à Carlos Saúl Menem, président de l'Argentine de 1989 à 1999. Sa description physique l'associe d'emblée à la fausseté :

C'était un petit homme chétif qui cachait son âge en entretenant sa maigreur. Des mèches de cheveux postiches exagérément teints recouvraient les plaques chauves du sommet de son crâne. De loin, la chirurgie esthétique lui donnait l'air jeune, mais de près il ressemblait à un bonhomme en pain d'épice.⁹⁸⁴

Le soin accordé aux apparences caractérise ce personnage, dont même le physique semble être un assemblage d'éléments en trompe-l'œil ; cependant, s'il fait illusion de loin, ce n'est plus le cas lorsque l'on s'en approche d'un peu plus près — au sens propre comme au figuré.

⁹⁸¹ *Ibid.*, *Santa Evita*, *op.cit.*, p.16 ; *Santa Evita*, *op.cit.*, p.25 : « Dejó de ser lo que dijo y lo que hizo para ser lo que dicen que dijo y lo que dicen que hizo. »

⁹⁸² *Ibid.*, *Santa Evita*, *op.cit.*, p.168 ; *Santa Evita*, *op.cit.*, p.215 : « Gracias por existir ».

⁹⁸³ *Ibid.*, *Santa Evita*, *op.cit.*, p.51 ; *Santa Evita*, *op.cit.*, p.68-69 : « [...] las almas aspiran [...] a que alguien las escriba. Quieren ser narradas, tatuadas en las rocas de la eternidad. »

⁹⁸⁴ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Orgueil*, *op.cit.*, p.30 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.32-33 : « Era un hombre pequeño, esmirriado, que disimulaba la vejez cultivando la flacura. Unas hebras de pelo falso retinto le cubrían los lamparones de calvicie, en la coronilla. La cirugía plástica le daba de lejos un aire de lozanía, pero de cerca parecía un muñeco de torta. »

Son intériorité ne présente guère plus d'authenticité, puisque lors de l'enterrement du sénateur Valenti, retrouvé suicidé, le président « rendait les accolades et serrait les mains qu'on lui tendait sans conviction, le regard dans le vague, comme s'il n'y avait personne en face de lui. »⁹⁸⁵ Il montre donc bien peu d'émotion, et ne communique que lorsqu'il croise Camargo, car il a besoin de lui pour servir ses intérêts :

Il ne parut s'animer que lorsque Camargo l'approcha. Il le prit par le bras et l'emmena à l'écart. « Ah, monsieur Camargo, soupira-t-il. Je vous remercie infiniment d'être venu ! Arrangez-vous pour que les crapuleries qui on détruit Valenti ne soient pas ébruitées dans votre journal. Le pauvre ne peut plus se défendre. »⁹⁸⁶

La presse, comme nous l'avons constaté plus haut, fait donc l'objet de pressions de la part du monde politique, qui essaie de manipuler sa parole, comme tente de le faire Menem en l'occurrence ici. Il n'est pas le seul à approcher Camargo, convoité par d'autres politiques :

Deux des sénateurs qui avaient assisté aux obsèques aperçurent Camargo de la porte de La Biela et firent mine de gagner sa table. Camargo leva la main et, sans les regarder, leur signifia de ne pas le déranger.⁹⁸⁷

Ces tentatives échouent auprès de Camargo — mais nous avons pu constater que d'autres médias n'ont pas les mêmes scrupules et se laissent volontiers corrompre — : il refuse d'une part de se laisser intimider, et réaffirme son indépendance de journaliste ; d'autre part, il rejette l'image que projettent les mots de Menem, qui dépeint comme une victime ce *pauvre Valenti*. Camargo rappelle au président les charges graves qui pèsent contre le sénateur, ce à quoi Menem répond en plaçant cette affaire sous un autre type de justice, divine cette fois-ci — amenant la lutte de pouvoir sur un autre plan — :

Un juge ? Quel juge ? Qu'est-ce que cela signifie, encore ? insista le président. C'est Dieu qui juge Valenti, maintenant.⁹⁸⁸

Il se détourne ensuite de Camargo, après avoir utilisé les mots de la religion comme écran pour substituer l'un de ses partisans à la justice des hommes — plus tard, il aura recours au même stratagème, se servant alors de la religion pour détourner le regard des accusations de corruption contre son fils. Cet échange semble ainsi présager la véritable « guerre contre le

⁹⁸⁵ *Ibid.*, *Orgueil, op.cit.*, p.29 ; *El vuelo de la reina, op.cit.*, p.32 : « respondía a los abrazos y apretones de mano sin interés, la mirada vacía, como si estuviera con nadie. »

⁹⁸⁶ Nous traduisons ce passage (en nous appuyant sur la traduction commerciale : *Orgueil, op.cit.*, p.30) en raison d'une phrase manquante dans la version française ; *El vuelo de la reina, op.cit.*, p.32 : « Sólo pareció animarse cuando se le acercó Camargo. Lo tomó del brazo y lo llevó aparte. "Ah, doctor Camargo", suspiró. "¡Cuánto le agradezco que haya venido! Haga lo posible para que no se ventilen en su diario las canalladas que destruyeron a Valenti. El pobre ya no puede defenderse." »

⁹⁸⁷ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Orgueil, op.cit.*, p.32 ; *El vuelo de la reina, op.cit.*, p.34 : « Dos de los senadores que habían asistido al funeral divisaron a Camargo desde la puerta de La Biela e hicieron el ademán de acercarse a la mesa. Camargo alzó una mano y, sin mirarlos, les dio a entender que no lo molestaran. »

⁹⁸⁸ *Ibid.*, *Orgueil, op.cit.*, p.30 ; *El vuelo de la reina, op.cit.*, p.32 : « "Un juez, un juez, ¿qué significa ya eso ?", insistió el presidente. "A Valenti lo está juzgando Dios ahora." »

président »⁹⁸⁹ qui opposera ce dernier au journal de Camargo, dans une bataille de l'information livrée à grands coups de mots. En effet, les deux parties vont lutter pour saturer l'espace public de leurs paroles ; alors qu'il s'apprête à dévoiler les malversations du fils de Menem, Camargo sait déjà que s'il est « improbable que le président réplique en personne, ses porte-parole ne pourr[on]t pas rester muets. »⁹⁹⁰

En effet, aux mots accusateurs du journal, les conseillers du président répondront par des mots-écrans, des mots dissimulateurs — « Le président a des visions mystiques »⁹⁹¹ —, qui le mettront à l'abri sous la protection d'un autre domaine de pouvoir : la religion. Menem feint d'avoir des visions divines, et cette supercherie va inonder l'espace informatif : « Le président pénitent occupait tous les écrans. »⁹⁹² Cette information va asphyxier toutes les autres, Camargo perdant une bataille dans ce conflit contre le président ; il s'agit bien en effet d'une *guerre* des mots, l'auteur utilisant le vocabulaire guerrier à dessein :

Plutôt que de riposter suite à la dénonciation du dépôt bancaire de Saõ Paulo, [Enzo Maestro] préférerait attaquer sans bouger de l'arrière-garde. Qui oserait contester une vision céleste avalisée par le chapelain d'Olivos ?⁹⁹³

La politique s'allie donc à la religion pour berner le public, comme le souligne Reina avec indignation : « le président et le chapelain d'Olivos abusaient les gens [...]. »⁹⁹⁴ Cependant, c'est aussi grâce aux mots de la Bible que Reina fait s'écrouler l'imposture de Menem :

« [...] Relisez la première épître aux Thessaloniens, chapitre IV, versets 15 à 18. Etudiez le chapitre XXIV de l'Évangile selon saint Matthieu, revoyez le livre de la Révélation. Rappelez-vous que le Christ ne peut revenir sur la terre que couvert de gloire et annoncé par les archanges, le jour du Jugement dernier. [...] »⁹⁹⁵

En brandissant à son tour les mots de la religion, Reina parvient à déjouer le subterfuge de Menem. C'est Enzo Maestro qui est à l'origine de l'ingénieux stratagème du président pour détourner l'attention du public ; après cet épisode, Camargo s'attachera ses services, et s'en félicitera :

⁹⁸⁹ *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.40 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.43 : « guerra con el presidente ».

⁹⁹⁰ Pour les besoins de notre étude, la traduction commerciale s'éloignant du texte original, nous traduisons ce passage. MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.39 : « [...] improbable que el presidente replicara en persona, sus voceros no podrían quedarse callados. »

⁹⁹¹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Orgueil*, *op.cit.*, p.80 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.84 : « “El Presidente tiene visiones místicas” ».

⁹⁹² *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.83 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.87 : « El presidente penitente ocupó las pantallas. »

⁹⁹³ *Idem* : « En vez de replicar a la denuncia sobre el depósito bancario en San Pablo, prefería atacar por la retaguardia. ¿Quién iba a poner ahora en ridículo una visión celestial avalada por el capellán de Olivos? »

⁹⁹⁴ *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.109 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.116-117 : « el presidente y el capellán de Olivos estaban engañando a la gente [...] ».

⁹⁹⁵ *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.112 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.119-120 : « “[...] Relea la Primera Epístola a los Tesalonicenses, capítulo 4, versículos 15-18. Fíjese en el capítulo 24 del Evangelio según san Mateo, repase el Libro de la Revelación. Recuerde que Cristo sólo puede volver a la Tierra cubierto de gloria y anunciado por los arcángeles el Día del Juicio Final. [...]” »

[Les rédacteurs] t'ont dit que Maestro a été le porte-parole le plus dénué de scrupules qu'ait connu le pays, et que même sous la dictature il n'y avait pas eu quelqu'un comme ça. Ils exagèrent. Tu l'as appelé à tes côtés parce qu'il ne discute pas les ordres : il les magnifie. Il te porte maintenant à toi la même loyauté sans faille qu'il portait au président précédent. Et l'imagination nuisible, malicieuse, avec laquelle il avait distrahit le pays pendant que son chef volait impunément, s'est affinée au journal. Il ne peut plus créer les faits, comme avant, mais il jongle avec, les corrigeant et les déplaçant.⁹⁹⁶

Cette place dans son journal qu'offre Camargo à Maestro signe également sa corruption, puisqu'il s'attache les services d'un homme capable de faire et de défaire le pouvoir, de créer la réalité grâce aux mots qu'il mettait en avant en tant que porte-parole du gouvernement. Camargo a donc conscience de travailler avec celui qui jonglait avec les mots-dissimulation, alors que les mots d'un journal éthique doivent être des mots-dénonciation, synonymes de transparence et non d'occultation.

D'autre part, le summum de la manipulation semble avoir été atteint lors de la dernière dictature militaire, puisque l'on met en garde Camargo en lui rappelant que « même sous la dictature il n'y avait pas eu quelqu'un comme ça ». Nous avons en effet pu voir à travers le personnage de Dupuy dans *Purgatorio* la sombre illustration de la collaboration de certains conseillers civils se consacrant à duper l'opinion publique. Il est vrai que l'armée, qui s'est accaparé le pouvoir politique un grand nombre de fois au XX^e siècle en Argentine⁹⁹⁷, n'est pas en reste dans cette *guerre* des mots et de la communication entre secteurs du pouvoir. C'est à ce titre qu'elle est le quatrième grand acteur du pouvoir que dissèque l'œuvre de Martínez, mettant l'accent sur l'uniformisation de ce secteur ainsi que sur sa prédilection pour le secret et le silence.

⁹⁹⁶ La traduction commerciale étant erronée à cause de l'omission de certains éléments, nous traduisons ce passage. MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.119-120 : « Fue el vocero con menos escrúpulos que haya conocido el país, te dijeron. Ni durante la dictadura hubo alguien así. Exageran. Lo llamaste a tu lado porque no discute órdenes: las perfecciona. La lealtad sin quebranto que le profesó al presidente anterior ahora te la profesa a vos. Y la imaginación dañina, maliciosa, con que entretuvo al país mientras su jefe robaba a mansalva, ha ido refinándose en el diario. No puede crear hechos, como antes, pero es un malabarista jugando con ellos, corrigiéndolos y desplazándolos. »

⁹⁹⁷ CALVEIRO, Pilar, *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, *op.cit.*, p.7-8 : « Con respecto a las Fuerzas Armadas, cabe recordar que entre 1930 y 1976, la cercanía con el poder, la pugna por el mismo y la representación de diversos proyectos políticos de los sectores dominantes les fue dando un peso político propio y una autonomía relativa creciente. Si en 1930 el Ejército intervino simplemente por asegurar los negocios de la oligarquía en la coyuntura de la gran crisis de 1929, en 1976, en cambio, se lanzó para desarrollar una propuesta propia, concebida desde dentro mismo de la institución y a partir de sus intereses específicos. » ; « En ce qui concerne les Forces Armées, rappelons qu'entre 1930 et 1976, la proximité avec le pouvoir, la lutte pour l'obtenir et la représentation de divers projets politiques des secteurs dominants leur a peu à peu donné un poids politique propre et une autonomie relative croissante. Si en 1930, l'armée est intervenue simplement pour protéger les affaires de l'oligarchie dans la conjoncture de la grande crise de 1929, en 1976, en revanche, elle s'est lancée pour développer un projet qui lui était propre, conçu depuis l'intérieur même de l'institution et à partir d'intérêts spécifiques. »

3.2.4. Les mots-disparition de l'armée

3.2.4.1. Des mots qui imposent l'uniformité

3.2.4.1.1. La doctrine, ou les mots-guides du militaire

Dès *La novela de Perón*, Martínez s'attarde sur la formation de Perón en tant que militaire ; il y insiste sur la soif du jeune cadet pour les écrits des grands noms de l'armée, au premier desquels se trouve Napoléon :

Un dimanche de 1922 [...], le premier lieutenant Perón acheta dans un kiosque de la gare Retiro une brochure de mauvaise qualité, qui ressemblait à l'un de ces romans-feuilletons tellement à la mode à cette époque. Une couronne de lauriers à moitié fanée s'effaçait sur la couverture. Il s'agissait des cent quinze maximes de Napoléon sur l'art de la guerre. Juan Domingo se jeta sur ces préceptes avec la voracité d'un amour trop longtemps réprimé. Elles déclenchèrent en lui un besoin inconnu et dont il ignorait l'objet.⁹⁹⁸

Cette première évocation des maîtres à penser de Perón est lourde de sens ; notons tout d'abord l'aspect défraîchi de cette brochure de piètre qualité, qui de plus ressemble à un roman-feuilleton quelconque. La couverture est certes ornée d'une couronne de lauriers, celle de la victoire, mais elle est à *moitié fanée*, ce qui rappelle que la grandeur de Napoléon n'a eu d'égal que sa décadence. Le discrédit est ainsi jeté d'emblée sur ce recueil de citations d'un homme autrefois puissant, mais qu'un appétit démesuré de pouvoir a mené à sa perte. De plus, cette couronne *s'effaçait*, ce qui donne l'image d'un savoir déjà ancien, peut-être même dépassé, et que cette gloire appartient dorénavant à un lointain passé.

On peut raisonnablement penser que ce *besoin inconnu* que ressent Perón lors de l'achat des maximes de l'empereur n'est autre que l'appel du pouvoir, la soif de succès symbolisé par la couronne de laurier. Il va dès lors s'imprégner de ces citations, au point d'ériger Napoléon en une sorte de divinité, dont il récite chaque soir les commandements :

Il ne s'endormait jamais sans avoir lu quelque page du comte Schlieffen et sans avoir répété à voix haute une maxime de Napoléon en guise de prière. Le sujet de presque toutes ses conversations tournait autour d'un ouvrage du général allemand Colman von der Goltz, *La Nation en armes*, qu'on venait de traduire, avec quarante ans de retard, à la Bibliothèque de l'officier (sic).⁹⁹⁹

De plus, Martínez insiste une fois encore sur le caractère obsolète des lectures de Perón, qui se passionne pour un ouvrage écrit il y a quarante ans : son enthousiasme est tourné en

⁹⁹⁸ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le roman de Perón*, op.cit., p.226 ; *La novela de Perón*, op.cit., p. 283 : « Un domingo de 1922 [...], el teniente 1.º Perón compró en un kiosco de la estación Retiro cierto folleto mal entrazado, que parecía otro de los novelones por entregas tan de moda en aquella época. En la portada se desvanecía, marchita, una corona de laureles. Eran las ciento quince máximas de Napoleón sobre el arte de la guerra. Juan Domingo se precipitó sobre aquellas sentencias con la voracidad de un amor que ha esperado demasiado tiempo. Le desataron una necesidad desconocida y no sabía de qué. »

⁹⁹⁹ *Ibid.*, *Le roman de Perón*, op.cit., p.233 ; *La novela de Perón*, op.cit., p.292 : « Jamás se dormía sin leer alguna página del conde Schlieffen y sin repetir en voz alta una máxima de Napoleón, como quien reza. El tema de casi todas sus conversaciones era un libro del general alemán Colman von der Goltz, *La nación en armas*, que acababan de traducir en la Biblioteca del Oficial con cuarenta años de retraso. »

dérision par la mention du *retard* avec lequel il prend connaissance de l'œuvre. L'obsession de Perón pour ces quelques lectures le montrent comme un homme d'une seule idée — dépassée qui plus est —, sur laquelle l'auteur ironise en soulignant la passion que ces écrits éveillent en Perón, un être incapable de sentiments et qui « avait toujours méprisé cette propension des hommes ordinaires à gaspiller inutilement leurs forces pour des sentiments, au lieu d'appliquer ces mêmes forces à leur travail ou à la quête du pouvoir. »¹⁰⁰⁰ Si son mariage n'est qu'une affaire de convenance et d'image, il en va autrement des mots qu'il pense lui permettre d'accéder au pouvoir, et qui l'obsèdent :

L'une des maximes l'accompagnait le matin, au polygone de tir, et la musique des mots retentissait encore l'après-midi :

Dans la guerre, rien n'est plus important que l'unité de commandement. L'armée doit être unique, les actions ne doivent tendre qu'à une seule fin, le chef ne peut être qu'un.

L'autre se confondait tellement avec ses rêves que sa mémoire en conservait l'odeur au réveil :

*Les grandes actions d'un général ne sont pas dues à la chance ou au destin. Elles sont le résultat de la planification et du génie.*¹⁰⁰¹

On note déjà que les phrases qui trouvent le plus de résonance en Perón ont trait à l'unicité de l'armée, qui doit être *unique*, animée d'*une seule fin* et menée par un chef unique. Ceci rejoint, par ailleurs, le culte de la personne du chef (qui explique entre autres la fascination de Perón pour le fascisme). Ainsi, Perón assimile-t-il une doctrine, un cadre de mots qui sera sa référence sacrée : « Il enseignait l'histoire militaire, et plus il critiquait ses auteurs favoris en cours, plus il acceptait avec soumission leurs vérités comme des dogmes. »¹⁰⁰²

Vérité unique et soumission, telles sont les valeurs véhiculées par les mots militaires ainsi que les comportements qu'ils visent à induire. Mais bientôt, c'est sa propre vérité que Perón va créer, une vérité à laquelle les autres devront à leur tour se soumettre :

Napoléon, il le récitait comme le Credo. Schlieffen, en revanche, était son saint Thomas d'Aquin : la traduction de toutes les énigmes surnaturelles à la lumière de l'ordre naturel. Quand il invoquait Napoléon, il le recréait. Il partait d'une phrase modèle et la retournait dans tous les sens : *L'homme est tout, les principes ne sont rien. / Lorsque les principes sont tout, l'homme n'est rien. / L'homme est tout,*

¹⁰⁰⁰ *Ibid.*, *Le roman de Perón, op.cit.*, p.229 ; *La novela de Perón, op.cit.*, p.287 : « Siempre había desdeñado el inútil gasto de fuerzas que los hombres comunes ofrendan a los sentimientos en vez de aplicar las mismas energías a misiones de poder o de trabajo. »

¹⁰⁰¹ *Ibid.*, *Le roman de Perón, op.cit.*, p.227 ; *La novela de Perón, op.cit.*, p.284 : « Una de las máximas iba con él por las mañanas al polígono de tiro y sonaba por las tardes en su silbato :

En la guerra, nada es más importante que la unidad de mando. El ejército debe ser único, las acciones deben tender a un solo fin, el jefe sólo puede ser uno.

La otra se le confundía tanto con los sueños que, al despertar, aún se le quedaba pegado el olor de la máxima en la memoria :

Las grandes acciones de un gran general no son el resultado de la suerte o del destino. Son el resultado de la planificación y el genio. »

¹⁰⁰² *Ibid.*, *Le roman de Perón, op.cit.*, p.233 ; *La novela de Perón, op.cit.*, p.292 : « Enseñaba Historia Militar, y cuanto más discutía en clase a sus autores favoritos, más sumisamente aceptaba las verdades de todos ellos como dogmas de fe. »

tous, tous les hommes ne sont rien. A l'inverse, les idées de Schlieffen le séduisaient à tel point qu'il préférerait oublier leur auteur plutôt que de les modifier. Au début, il les citait entre guillemets ; puis il les souligna ; par la suite, il suggéra qu'elles pouvaient appartenir à Xénophon, Plutarque, Tite-Live, personnages qui s'éloignaient dans la nuit des temps et qui finalement se résumaient en Perón.¹⁰⁰³

Perón s'approprie les mots des autres, les faisant siens dans une sorte de plagiat éhonté. Il deviendra plus tard lui-même la voix unique imposée depuis les cimes du pouvoir, comme le fait remarquer le personnage de Martínez lors d'une entrevue avec Perón :

Moi, je lui répondis : C'est bizarre, Général. Cette version ne coïncide par du tout avec l'histoire. — Quelle histoire ? répliqua-t-il. — Celle que raconte le Che. — Comment ça, elle ne coïncide pas ? Elle est obligée de coïncider.¹⁰⁰⁴

Cette uniformité forcée par les militaires, parfois tournée en dérision lorsqu'il s'agit de Perón, devient plus évidente encore et plus tragique sous la dictature de 1976 dépeinte dans *Purgatorio*, à travers l'effort de la junte pour imposer un cadre et annuler toute voix discordante (à travers le travail de propagande et de censure du docteur Dupuy, notamment). Cette contrainte d'unicité, inhérente à l'armée, est selon Pilar Calveiro l'un des instruments de soumission de la société utilisés par la dictature : « L'atomisation politique et économique de la société était alors compensée, jusqu'à un certain point, par l'unité disciplinaire de l'appareil armé imposée à la société. »¹⁰⁰⁵

Les mots exclusifs et autoritaires de l'armée, hostiles et n'admettant aucune objection, ne sont pourtant qu'un masque derrière lequel chacun poursuit une ambition moins reluisante :

[...] les uniformes, le discours rigide et autoritaire des militaires, les froids communiqués diffusés par les chaînes de radio et de télévision à chaque émeute, ne sont que le visage le plus présentable de leur pouvoir, presque pourrions-nous dire leur costume du dimanche. Ils montrent certes un visage rigide et autoritaire, mais aussi recouvert d'un vernis d'honnêteté, de droiture et de panache dont ils sont dépourvus dans l'exercice quotidien du pouvoir, où ils ressemblent plus à des bureaucrates cruels et intéressés qu'aux croisés de l'ordre et de la civilisation qu'ils prétendent être.¹⁰⁰⁶

¹⁰⁰³ *Ibid.*, *Le roman de Perón, op.cit.*, p.233 ; *La novela de Perón, op.cit.*, p.292-293 : « A Napoleón lo recitaba como al Credo. Schlieffen era en cambio su santo Tomás de Aquino: la traducción de todos los enigmas sobrenaturales a las luces del orden natural. Al invocar a Napoleón, lo recreaba. Partía de una frase modelo y le iba dando vueltas: *El hombre es todo, los principios son nada. / Cuando los principios son todo, el hombre es nada. / Un hombre es todo, todos, todos los hombres son nada.* Las ideas de Schlieffen, en cambio, lo seducían a tal punto que, en vez de modificarlas, prefirió olvidar de quién eran. Al principio las reprodujo entre comillas, luego las subrayó; más tarde insinuó que podían pertenecer a Jenofonte, Plutarco, Tito Livio, criaturas que se alejaban en la noche de los tiempos y que finalmente se resumían en Perón. »

¹⁰⁰⁴ *Ibid.*, *Le roman de Perón, op.cit.*, p.276 ; *La novela de Perón, op.cit.*, p.347 : « Yo le dije: Qué raro, General. Esa versión no coincide para nada con la historia. ¿Con cuál historia?, me cortó. La que cuenta el Che. ¿Cómo que no coincide?, dijo. Tiene que coincidir. »

¹⁰⁰⁵ CALVEIRO, Pilar, *Poder y desaparición, op.cit.*, p.9 : « La atomización política y económica de la sociedad se compensaba entonces, hasta cierto punto, por la unidad disciplinaria del aparato armado y su imposición sobre la sociedad. »

¹⁰⁰⁶ *Ibid.*, p.24 : « [...] los uniformes, el discurso rígido y autoritario de los militares, los fríos comunicados difundidos por las cadenas de radio y televisión en cada asonada, no son más que la cara más presentable de su poder, casi podríamos decir su traje de domingo. Muestran un rostro rígido y autoritario, sí, pero también recubierto de un barniz de limpieza, rectitud y brillo del que carecen en el ejercicio cotidiano del poder, donde se asemejan más a crueles burócratas avariciosos que a los cruzados del orden y la civilización que pretenden ser. »

L'uniformité cache donc une soif de pouvoir individuelle, une nécessité assouvie par les membres de l'armée à travers la domination d'une voix unique.

3.2.4.1.2. Une voix unique imposée

Nous avons déjà constaté que les représentants de l'armée semblaient s'attacher à détruire toute forme de polyphonie ; nous pouvons aller plus loin en affirmant que de plus, pour eux, toute source d'expression doit présenter une identité unique et facilement reconnaissable. A ce titre, même la pluralité des dénominations les effraie, puisque lorsqu'ils y sont confrontés, ils ressentent la nécessité de les énumérer et en quelque sorte de les inventorier. Sont ainsi égrenées dans *Santa Evita* les appellations de deux femmes investies chacune d'un certain pouvoir politique. La première d'entre elles est Diana Bronstein, assassinée par Arcángelo Gobbi ; le supposé rapport militaire ou de police faisant l'inventaire de la propriété où elle logeait avec Nun mentionne un article consacré à Perón qu'ont annoté Diana et Nun. D'une part, leurs mots sont suspects (on les collecte donc, en gardant la trace de ces gribouillages), mais surtout les différents surnoms auxquels était supposée répondre Diana y sont détaillés comme des preuves à charge : « Diana Bronstein alias la Flaca, alias la Colorada, alias la Pecosá »¹⁰⁰⁷. Sa rousseur (que les croyances des militaires, que nous avons déjà abordées, ne manqueront pas d'associer au feu impur, à la luxure ou à la trahison, puisque d'après l'imagerie traditionnelle Judas avait les cheveux roux¹⁰⁰⁸) et sa maigreur la caractérisent au point de la désigner à travers plusieurs surnoms dont on ignore l'origine ; cette pluralité la rend difficile à appréhender, et l'on peut supposer que cette énumération de ses surnoms n'est qu'une façon d'accéder à une sensation de contrôle.

Une autre femme a généré bien des dénominations, comme nous l'avons déjà également évoqué : il s'agit d'Evita, aux titres et surnoms divers. La puissance d'Evita trouble particulièrement Moori Koenig, qui se livre à un étrange exercice autour du mot « Evita » :

EVITA. V. Conjug. 3^e pers. du sing. du passé simple de « éviter » (du lat. *evitare, vitare*, « éviter, se garder de, se dérober à »).

Il éviterait le mot « evita ». Il éviterait les mots malsains qui s'en rapprochent : « lévite » / longue redingote ; « léviter » / s'élever au-dessus du sol sans aucun appui visible ; « vital » / adj., qui concerne la vie. Il éviterait tout langage pollué par cette femme de mauvais augure. Il l'appellerait Yegua, Potranca, Bicha, Cucaracha, Friné, Estercita, Milonguita, Butterfly : il emploierait n'importe lequel des noms qui

¹⁰⁰⁷ MARTINEZ, Tomás Eloy, *Le roman de Perón*, op.cit., p.226 (le traducteur rajoute la note suivante : « La Maigre, la Rouge, celle au visage criblé de taches de rousseur ») ; *La novela de Perón*, op.cit., p.283 : « Diana Bronstein (a) la Flaca (a) la Colorada (a) la Pecosá ».

¹⁰⁰⁸ CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, op.cit., entrée « roux », p.833.

circulaient maintenant çà et là, mais pas le nom maudit, interdit, celui qui inondait de malheur les vies qui l'invoquaient. *La morte è vita, Evita*, et aussi *Evita è morte*. Attention. *La morta Evita è morte*.¹⁰⁰⁹

Ce nom d'Evita est source de malheur, on ne peut le prononcer sans invoquer le pouvoir qu'il renferme, aussi Moori Koenig bannit-il de son langage toute référence à ce vocable, même éloignée¹⁰¹⁰. Ce besoin de classer, d'ordonner, de disséquer à travers l'étymologie dénote la volonté de remonter jusqu'aux sources du pouvoir du mot d'« Evita », qui à lui seul renferme l'opposition au gouvernement militaire en place. L'armée est donc parfaitement consciente du pouvoir des mots dans la lutte pour l'obtention et pour le maintien du pouvoir (comme le prouve également la censure qu'elle a pu exercer et qu'a subie Martínez, comme bien d'autres). Les êtres générant tant de noms différents ne peuvent qu'être un danger pour l'armée qui souhaite imposer une voix unique, nécessairement mise en difficulté par ce jaillissement de dénominations qui présage d'une énergie créatrice incontrôlable. Etre nommé, c'est exister, aussi les êtres aux multiples désignations occupent-ils un espace très étendu, plus difficile à maîtriser donc pour un pouvoir qui s'y opposerait. De plus, on peut noter que les êtres aux appellations variées qui génèrent le plus de crainte se trouvent être des femmes, alors peu ou pas représentées dans l'armée, associée aux valeurs patriarcales ; on peut donc avancer l'hypothèse que c'est aussi ce qui rend leur pouvoir d'autant plus incompréhensible et intolérable.

La voix unique s'impose par l'intermédiaire d'un chef ; on se souvient de l'admiration de Perón pour Mussolini, qui possède une foule rien que par la « force de ses mâchoires »¹⁰¹¹, ou de la vive impression que fait à Sanguinetti la maîtrise du discours d'Hitler. Le Führer semble être une référence en termes de discours militaire, ainsi Dupuy regrette-t-il que Videla n'ait

¹⁰⁰⁹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita, op.cit.*, p.113-114 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.146 : « EVITA. Verb. Conjug. 3.^a pers. sing. pres. de evitar (del lat. *evitare, vitare*). Estorbar. Impedir. Hacer que no ocurra cierta cosa que iba a ocurrir.

Evitaría la palabra evita. Evitaría las malsanas palabras de alrededor: levita / prenda masculina; levitar (Ocult.) / alzarse en el aire sin apoyo visible; vital /adjetivo, de la vida. Evitaría todo lenguaje contaminado por el mal agüero de esa mujer. La llamaría Yegua, Potranca, Bicha, Cucaracha, Friné, Estercita, Milonguita, Butterfly : usaría cualquiera de los nombres que ahora rondaban por ahí, mas no el maldito, no el prohibido, no el que rociaba desgracia sobre las vidas que lo invocaban. La morte è vita, Evita, pero también Evita è morte. Cuidado. La morta Evita è morte. » L'auteur-narrateur ajoute à ce passage une note explicative des surnoms d'Evita.

¹⁰¹⁰ Notons que quelques années après la mort d'Evita, une fois le Général renversé, le nom de Perón fera également l'objet d'un « bannissement linguistique », qui sera entre autres à l'origine des surnoms multiples créés pour se référer à lui et évoqués dans le chapitre 14 de *La novela de Perón* : MARTINEZ, Tomás Eloy, *Le roman de Perón, op.cit.*, p.277 : « le guide, le Général, le Vieux, le dictateur déchu, le macho, celui que je t'ai dit, le tyran en fuite, le meneur du GOU, le premier travailleur, le veuf d'Eva Perón, l'exilé, celui qui possédait un piano à Caracas. » ; *La novela de Perón, op.cit.*, p.348 : « el conductor, el General, el Viejo, el dictador depuesto, el macho, el que te dije, el tirano prófugo, el cabecilla del GOU, el primer trabajador, el viudo de Eva Perón, el exiliado, el que tenía un piano en Caracas. »

¹⁰¹¹ Pour les besoins de notre étude, la traduction commerciale s'éloignant du texte original, nous traduisons cet extrait : MARTINEZ, Tomás Eloy, *La novela de Perón, op.cit.*, p.363 : « el imperio de su mandíbula ».

pas la même faculté : « Le problème, c'était que l'Anguille ne possédait pas la majesté de Hitler ; il était maigre, insipide, et quand il ouvrait la bouche il ressemblait à un vulgaire sergent de garnison. »¹⁰¹² C'est un piètre orateur, qui « détachait les syllabes en parlant, comme s'il doutait de l'intelligence de ses auditeurs. »¹⁰¹³ De plus, il manque de discernement dans ses déclarations :

Dans un discours que [Dupuy] n'avait pas révisé, l'Anguille reconnut imprudemment que les extrémistes prisonniers étaient au nombre de quatre mille. Il n'a pas su tenir sa langue, il a donné un chiffre trop élevé, se dit Dupuy.¹⁰¹⁴

Cette déficience de Videla aussi bien dans le charisme que dans la maîtrise du discours permet à l'auteur d'affaiblir ce personnage (ce qui constitue une petite victoire a posteriori contre la dictature). La junte a donc besoin de déléguer la production du discours, or maintenir l'unicité de cette voix est une tâche ardue, la propagande aussi commet des erreurs :

L'un des sbires de l'Amiral s'était introduit parmi les Mères de la Plaza de Mayo. Il se rendit à une réunion dans l'église de la Santa Cruz et enleva à la sortie une mère et deux nonnes françaises. Le lendemain, les grands quotidiens affirmèrent que les Montoneros revendiquaient l'enlèvement et exigeaient, pour rendre les otages, « la libération de vingt et un délinquants subversifs ». Cela ressemblait à une manigance de Dupuy, mais le docteur fut indigné par l'amateurisme de ses imitateurs. Furieux, il passa un coup de fil à l'Amiral. Qui a été assez con pour imaginer que les Montoneros qualifieraient de délinquants leurs propres camarades ?¹⁰¹⁵

Ces dérapages grotesques sont l'occasion pour l'auteur de décrédibiliser un pouvoir qui tente par tous les moyens de bâillonner ses opposants et d'inonder l'espace public de ses propres mots — avec un résultat ici ridicule, la parole est une arme qui exige une certaine dextérité, et un véritable leader ne peut en déléguer l'usage.

L'armée recherche donc des figures de meneurs ; cette caractéristique est par ailleurs l'un des traits fondamentaux de Perón, constamment désigné comme leader, comme le souligne le « tirage spécial de la revue *Horizonte* consacré au Général : “La vie tout entière de Perón /

¹⁰¹² MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatoire, op.cit.*, p.209 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.203 : « Lo malo era que la Anguila no tenía la majestad del Führer, era flaco, desabrido, y cuando abría la boca parecía un vulgar sargento cuartelero. »

¹⁰¹³ *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.45 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.43 : « Al hablar separaba las sílabas, como si desconfiara de la inteligencia de sus oyentes. »

¹⁰¹⁴ *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.224-225 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.218 : « En un discurso que [Dupuy] no había revisado, la Anguila reconoció con imprudencia que eran cuatro mil los extremistas prisioneros. Se fue de boca, son demasiados, se dijo Dupuy. »

¹⁰¹⁵ *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.224 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.217 : « Uno de los esbirros del Almirante se había infiltrado entre las Madres de Plaza de Mayo. Fue a una reunión en la iglesia de la Santa Cruz y al salir secuestró a una madre y a dos monjas francesas. Al día siguiente, los grandes diarios dijeron que los Montoneros se declaraban autores de los secuestros y que exigían, para devolver a los rehenes, “la libertad de 21 delincuentes subversivos”. Parecía un ardid de Dupuy, pero al doctor le indignó que sus imitadores fueran tan chapuceros. Llamó furioso al Almirante por teléfono: “¿A qué boludo se le ocurre pensar que los Montoneros van a llamar delincuentes a sus propios compañeros?” »

L'homme / Le leader / Documents et récits de cent témoins" »¹⁰¹⁶. Or tout meneur doit savoir galvaniser ses auditeurs, notamment par l'intermédiaire de ses discours.

Ce besoin des représentants de l'armée d'emplir l'espace public de leur voix, d'y imprimer leurs ordres, semble être caractéristique de l'implication militaire dans la politique argentine du XX^e siècle — on le constate de façon particulièrement explicite dans les œuvres du cycle péroniste ou dans *Purgatorio*. De façon plus symbolique, l'espace familial dans lequel grandit Carmona dans *La mano del amo* présente les mêmes caractéristiques de cette voix unique émanant de l'appareil totalitaire, comme le montre María Griselda Zuffi :

Tout le corps social est contaminé lorsque la capacité de dialogue est annulée, lorsque l'on institue un principe unilatéral de normes et de valeurs. Dans l'espace domestique du récit, personne ne communique, Père et Mère — base de la société — sont des figures dissociées. Ils ont une valeur d'archétype dans le discours autoritaire puisqu'ils opèrent depuis la mort.¹⁰¹⁷

Dans *La mano del amo*, c'est de Mère qu'émane cette voix unique à laquelle tous doivent se soumettre. Sa tribu de chats, menée par la Brepe, peut figurer les groupes paramilitaires ou parapoliciers qui ont favorisé le climat de violence et servi la dictature, et sont ici le prolongement du pouvoir de Mère. Il n'y a pas d'échange possible, la seule parole porteuse de vérité — tout comme celle des militaires était présentée comme seule porteuse des valeurs morales, de la vérité et de la volonté de sauver la nation — est celle de Mère, tous se plient à ses décisions. Elle incarne un danger sourd, à l'image de celui des dictatures en Argentine :

[...] les totalitarismes [...] constituent une part inévitable de notre expérience [en Argentine] ; [...] ils ont été et sont une menace. Dans *La mano del amo*, cette menace est présente, de façon indirecte dans le syntagme réitéré : « la main du maître », dans l'abus d'autorité de Mère, dans la référence aux militaires :

« Les généraux qui gouvernaient la province essayèrent de domestiquer les hasards du climat en créant sur les rives du fleuve des « aires de chlorophylle ou poumons verts », comme ils se mirent en tête d'appeler les parcs. Pendant un certain temps, Père supposa que leur maison succomberait à la marée d'expropriations, mais il usa de tant d'influences et paya tant de pots-de-vin qu'il la sauva. Bientôt ils démolirent les entrepôts de sucre, les bazars et les pensions de voyageurs qui se trouvaient sur le trottoir d'en face. Tout le paysage fut transfiguré. »

Mère est égale au maître, elle représente la main du maître.¹⁰¹⁸

¹⁰¹⁶ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le roman de Perón, op.cit.*, p.70 ; *La novela de Perón, op.cit.*, p.86 : « [...] edición especial de la revista *Horizonte* dedicada al General : "La vida entera de Perón / El Hombre / El Líder / Documentos y relatos de cien testigos" ».

¹⁰¹⁷ ZUFFI, María Griselda, *Demasiado real, op.cit.*, p.85-86 : « Todo el cuerpo social está contaminado cuando se anula la capacidad de diálogo, cuando se instituye un principio unilateral de normas y valores. En el espacio doméstico del relato nadie se comunica, Padre y Madre —base de la sociedad— son figuras disociadas. Tienen un valor arquetípico en el discurso autoritario ya que operan desde la muerte. »

¹⁰¹⁸ ZELARAYÁN, Carolina, *Deseo, desencanto y memoria. La Narrativa de Tomás Eloy Martínez, op.cit.*, p.224 : « [...] los totalitarismos [...] forman parte ineludible de nuestra experiencia [en la Argentina]; [...] fueron y son una amenaza. En *La mano del amo* dicha amenaza está presente, de manera indirecta en el sintagma reiterado: "la mano del amo", en el abuso de autoridad de Madre, en la referencia a los militares:

"Los generales que gobernaban la provincia trataron de domesticar los azares del clima creando a orillas del río "áreas de clorofila o pulmones verdes", como dieron en llamar a los parques. Durante algún tiempo Padre supuso que su casa sucumbiría a la marea de expropiaciones, pero movió tantas influencias y pagó tantos sobornos que la salvó. Pronto demolieron los depósitos de azúcar, los bazares y las pensiones de viajantes que

De plus, rappelons que cette « main du maître », Mère, qui figure ici le pouvoir autoritaire, est aussi et surtout la main qui bâillonne, en l'occurrence la voix de Carmona — tout comme l'armée réprime toute velléité d'expression dans l'espace public.

L'armée se caractérise donc par son rejet de la polyphonie, ou même des paroles plurielles émanant d'un seul être — que l'individu soit porteur de discours multiples, ou qu'il les génère malgré lui. Son unicité tient d'une part à la doctrine militaire, garante de l'uniformité de l'institution. Les mots sont contrôlés, et lorsqu'on les juge particulièrement dangereux, il est alors nécessaire de les taire (la censure étant évidemment la solution la plus radicale), mais aussi de contrôler de façon plus complexe leur expression, à travers un usage volontaire du silence et du secret pour se maintenir au pouvoir.

3.2.4.2. De l'usage du silence et du secret

Cette intrusion récurrente de l'armée dans l'histoire politique argentine implique donc que ses membres soient capables d'une certaine maîtrise du discours, et en particulier de celui qui permet de manipuler. En ce sens, les mots « souterrains », que l'on ne partage qu'avec un groupe réduit dans le but de s'approcher du pouvoir ou de le conserver, sont fondamentaux ; l'attrait qu'ils représentent pour Perón explique apparemment en partie son ascension plus politique que militaire à proprement parler :

Début 1930, le capitaine Perón était plus un homme d'appareil qu'un homme d'action. Les hiérarchies aveugles de la caserne le séduisaient déjà moins que les tortueuses intrigues de palais.¹⁰¹⁹

En effet, les intrigues permettent de former des groupes d'intérêt, de se faire une place privilégiée auprès de ceux qui peuvent nous aider à accéder au pouvoir — c'est ainsi que Perón est passé de la caserne aux palais, de l'armée à la politique. La junte de 1976 n'est pas en reste à ce propos, Dupuy rédigeant les futures allocutions des militaires aussi bien qu'il leur rapporte les agissements de certains gradés :

Tout près, à quelques mètres, Dupuy souriait et gratifiait les oreilles de l'Anguille du récit des intrigues des officiers supérieurs, tout en dictant aux autres commandants le contenu de ce qu'ils devaient faire et déclarer aux radios en ce jour de victoire.¹⁰²⁰

estaban en la vereda de enfrente. Todo el paisaje se transfiguró.” (MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *La mano del amo*, *op.cit.*, p.99-100).

Madre es igual a amo, representa la mano del amo. »

¹⁰¹⁹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le roman de Perón*, *op.cit.*, p.233 ; *La novela de Perón*, *op.cit.*, p.292 : « A comienzos de 1930, el capitán Perón era más un oficial de gabinete que de acción. Las jerarquías ciegas del cuartel lo seducían ya menos que las intrigas tuertas de palacio. »

¹⁰²⁰ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.239 (la traduction commerciale comportant une erreur, nous l'avons modifiée) ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.231 : « Allí, a pocos metros, Dupuy sonreía y entretenía los oídos de la Anguila con las intrigas de los altos mandos, mientras dictaba a los otros comandantes el libreto de lo que debían hacer y declarar a las radios en esa jornada de victoria. »

L'ambition exige de taire certains desseins et de les réserver uniquement à certains élus, il est donc nécessaire de déterminer ce que l'on doit dire et comment le dire, mais il est également capital de savoir ce que l'on ne doit pas dire, et à quels initiés révéler ses secrets. Comme nous l'avons déjà constaté, Perón était en ce sens un habile manipulateur, distillant certaines informations ça et là, et en occultant d'autres.

Mais c'est un autre personnage de l'œuvre de Martínez qui va représenter plus particulièrement cet intérêt du silence : l'utilisation du secret par l'armée est très explicitement liée au personnage de Moori Koenig dans *Santa Evita*. Ainsi, lorsque pour les besoins de son enquête, le narrateur rend visite à la veuve du colonel, celle-ci ne peut que confirmer à quel point le secret était l'élément qui le caractérisait le mieux :

Je leur montrai la feuille des états de service du colonel, copiée dans des archives militaires, et leur demandai si ces données étaient exactes.

— Les dates de naissance et de décès sont parfaites, admit la veuve. Pour le reste, nous ne saurions pas vous répondre. Vous n'ignorez pas que c'était un fanatique du secret.¹⁰²¹

En effet, Moori Koenig est un spécialiste du secret, il en fait usage et l'enseigne aussi :

Le colonel Carlos Eugenio de Moori Koenig donnait son second cours, à l'École des services de renseignement de l'armée, sur la nature du secret et la bonne utilisation des rumeurs. « La rumeur, expliquait-il, est une précaution que prennent les faits avant de se transformer en vérité. »¹⁰²²

Ainsi, si les mots sont source de pouvoir, le fait de les dissimuler ou de les utiliser pour répandre des informations erronées peut permettre de déguiser la réalité, et à terme de modifier cette dernière. Le secret fait donc partie des manipulations à travers le langage, mais en tout premier lieu il constitue une protection contre l'Autre. Le colonel l'affectionne tout particulièrement, et au fur et à mesure que le dévorera sa paranoïa, le secret va l'obséder de plus en plus. Le narrateur reproduit ainsi les fiches de Moori Koenig à propos d'Evita :

Qu'est-il arrivé à la mort du père en 1926 ?

(Rapport chiffré. Dernière ligne : yitqhvhatcpmcaislhzmblmifcsebamkmybegsccqfitbkbx.)

[...] *Quand et pourquoi a-t-elle décidé de quitter Junín pour tenter sa chance comme artiste à Buenos Aires ?*

(Rapport chiffré. Deux dernières lignes :

cgifiedbdhgqcuaslhpmqucigqbfithgknfbikptcirhectbmbhnukdihcs4820bgbezvh-viffb.)

S'est-elle enfuie de Junín avec le chanteur Agustín Magaldi, âgé de trente-quatre ans, connu comme « la voix sentimentale de Buenos Aires » ?

(Rapport chiffré. Deux dernières lignes :

batilcqbgbvbkfmcqbgimbefihtkxcqbgmbpfchgqcuasbgfhecsctfbiplbmbedbmCHVBbkjirhectplbot.)

¹⁰²¹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita, op.cit.*, p.46 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.62 : « Les montré la foja de servicios del Coronel, que había copiado de un archivo militar, y pregunté si esos datos eran correctos.

—Las fechas del nacimiento y de la muerte están bien —admitió la viuda—. De las otras no podríamos decir nada. Él era, como usted tal vez sepa, un fanático del secreto. »

¹⁰²² *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.13 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.20 : « El coronel Carlos Eugenio de Moori Koenig dictaba en la Escuela de Inteligencia del Ejército su segunda clase sobre la naturaleza del secreto y el uso del rumor. “El rumor —estaba diciendo— es la precaución que toman los hechos antes de convertirse en verdad”. »

On connaît les difficultés rencontrées par la Défunte pour se faire une place dans le monde artistique, où elle resta une comédienne de second plan jusqu'en 1944. Quels sont les amis qui lui ont permis de grimper ?

Liste de noms chiffrés.

Durant les six premiers mois de 1943, la défunte a disparu. Elle n'a joué ni à la radio ni au théâtre, et les magazines de spectacles ne la mentionnent pas. Qu'est-il arrivé durant ce laps de temps ? A-t-elle été malade, interdite, s'est-elle réfugiée à Junín ?

(Rapport chiffré. Dernière ligne : ipcpllitcahqihsyhgblbscpiqbfircdsitccqbkjebplhedmbgbte.)¹⁰²³

Ces rapports du colonel permettent à l'auteur d'insister doublement sur le secret, puisqu'il constitue à la fois le fond et la forme de ces rapports : ils ne peuvent être lus qu'avec une clé inconnue du lecteur, leur forme est donc éminemment cryptique, et ils évoquent les zones d'ombre du passé d'Evita — précisément plusieurs des « blancs » de l'Histoire utilisés par l'auteur et que nous avons évoqués dans un précédent chapitre : la mort de son père, son arrivée à Buenos Aires, sa possible relation avec Magaldi, sa disparition pendant l'année 1943. De plus, Moori Koenig est directement lié au dernier blanc de l'histoire d'Evita, posthume cette fois-ci, puisque le lecteur assiste alors précisément aux préparatifs de ce secret auquel beaucoup — y compris le narrateur — essaieront d'accéder : l'endroit où a été caché le corps d'Evita pendant 14 ans.

La difficulté d'accès au sens de ces fiches de renseignement d'une part souligne le pouvoir des mots qui y sont dissimulés, puisqu'ils ont tant de valeur qu'on les protège derrière un code. D'autre part, ces données chiffrées sont la première expression de la méfiance du colonel, qui finira par sombrer dans la paranoïa ; ainsi, alors qu'il se retrouve prisonnier, confiné dans une garnison de Patagonie pour cause d'insubordination, il ne peut comprendre que tous ne prennent pas les mêmes précautions pour protéger les informations :

Le colonel parcourut de nouveau le texte, incrédule. Il n'était pas chiffré : n'importe qui pouvait le lire. Pendant des mois, il avait veillé au moindre détail d'une opération dont dépendait la paix du pays, et

¹⁰²³ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.118-119 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.153-154 : « ¿Qué sucedió al morir el padre en 1926 ?

(Informe cifrado. Última línea : yitqhvhatcpmcaishzmlbmifcsebamkmybegsccqfitbkkx.)

[...] ¿Cuándo y por qué decidió abandonar Junín para probar suerte como artista en Buenos Aires ?

(Informe cifrado. Últimas dos líneas :

cgifiedbdhgqcuaslhpmquicikgqbfifhfgknfbikptcirhctbmbhnukecs4820bgbezvh-viffb.)

¿Se fugó de Junín con el cantante Agustín Magaldi, de 34 años, conocido como « la voz sentimental de Buenos Aires » ?

(Informe cifrado. Últimas dos líneas :

baticqbgvbkfmcqbgimbefihtfkxcqbgmbpfcgqcuasbgfhecsctfbiplbmbedbmCHVBbkjirhctcplbot.)

Son conocidas las dificultades de la Difunta para insertarse en el ambiente artístico, donde hasta 1944 se mantuvo como figura de segundo plano. ¿Quiénes fueron los amigos que le permitieron ascender ?

Lista de nombres cifrados.

Durante los primeros siete meses de 1943, la Difunta desapareció. No actuó en la radio ni en el teatro y las revistas de espectáculos no la nombran. ¿Qué sucedió en ese lapso ? ¿Estuvo enferma, prohibida, retirada en Junín ?

(Informe cifrado. Última línea : ipcpllitcahqihsyhgblbscpiqbfircdsitccqbkjebplhedmbgbtebs.) » Notons une différence de deux lettres entre la version originale et la traduction française, dans laquelle n'apparaissent pas les deux dernières lettres « bs » de la version originale.

à présent un officier subalterne, un amateur et un incapable, dévidait la trame nouée avec tant d'habileté.¹⁰²⁴

Ces codes attisent la curiosité du lecteur, et le narrateur finit par lui en livrer la clé :

[...] il les avait écrites dans un langage codé très simple, presque primitif, mais impossible à comprendre sans une phrase clé dont il avait déposé une copie au Banco Francés, dans son coffre. S'il venait à mourir ou à disparaître, il avait laissé des instructions pour qu'on remette le code à son ami Aldo Cifuentes. Ce fut ce dernier qui me montra la phrase, rédigée de la main du colonel dont je reconnus l'écriture anguleuse et inclinée :

J'ai appris que la souffrance que j'endure n'est pas injuste

Abc bddfck ove yj kgvuufjymt ovtatynvft ytkr dbk cyavkrt.

Et ensuite : b = ww, g = x, z = h, h = l, q = q, m = m ; les nombres : 0 = 1, 2 = 9, 3 = 8 ; 4 = 6, 5 = 5. Le texte se reflète dans un miroir, il se lit à l'envers.¹⁰²⁵

Notons que pour ajouter à la vraisemblance de ce code créé par le colonel, le narrateur le commente dans plusieurs notes de bas de page.

Le support écrit n'est pas le seul à être soumis au secret chez le colonel, puisqu'il met également au point un système très strict de mots de passe :

La sentinelle de service [sic] entrouvre le judas du portail, le reconnaît et se met au garde-à-vous. Elle a reçu l'ordre de ne pas ouvrir avant d'avoir accompli le rituel des mots de passe en entier. « Qui est là ? » demande-t-elle. Le colonel consulte sa montre. Il est cinq heures trois du matin. « Tragédie », répond-il. A cinq heures moins une, il aurait dû dire : « Crochet », et la réponse aurait été « Gargarisme ». Maintenant, en revanche, la sentinelle, de nouveau au garde-à-vous, réplique : « Trident », en même temps qu'elle débranche les alarmes et tire les verrous. Les mots de passe changent toutes les huit heures, mais le colonel a décidé de réduire ces intervalles de moitié dès que la défunte sera entre ses mains.¹⁰²⁶

De plus, on retrouve dans le choix de ces mots de passe la marque de l'ésotérisme qui passionne tant Moori Koenig, avec la mention du Trident de Paracelse, qu'il utilise également pour déterminer les endroits de la capitale où il cachera le corps d'Evita et ses copies.

Bien entendu, le silence et le secret vont particulièrement envahir l'espace public lors de la dictature de 1976 ; comme le souligne l'auteur, « La grande méthode des autoritarismes, c'est

¹⁰²⁴ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.256 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.330 : « El Coronel repasó el texto, incrédulo. No estaba cifrado : lo podía leer cualquiera. Durante meses, había cuidado hasta el último detalle de un operativo secreto en el que se jugaba la paz de la nación y ahora un oficial subalterno, un chapucero, desmadejaba el tejido tan hábilmente tramado. »

¹⁰²⁵ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.249-250 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.320-321 : « Las había escrito con una clave simple, casi primitiva, pero si no se conocía la frase que permitía el acceso, el sentido se evaporaba. Había dejado en su caja de seguridad del Banco Francés una copia de la clave, con instrucciones de que si moría o desaparecía se la entregaran a su amigo Aldo Cifuentes. Fue el propio Cifuentes quien me mostró la frase, escrita con la letra filosa e inclinada del Coronel :

He aprendido que no es injusto el daño que me está sucediendo

Ab cdebfghgi jkb li bm hfnkmpi bq gcrl jkb sb bmpc mktbghbfgi.

Y luego : g=u, b=z, f=x, k=w, y=y, v=v. Los números : 0=1, 2=9, 3=8, 4=6, 5=5. La escritura se invierte. El texto es el espejo. »

¹⁰²⁶ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.127 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.163 : « El centinela del Servicio entorna la mirilla del portón, lo reconoce y se cuadra. Tiene orden de no abrir hasta que no se cumpla el ritual entero de las contraseñas. « ¿Quién es ? », pregunta. El Coronel consulta su reloj. Son las cinco y tres de la mañana. « Tragédia », dice. A las cinco menos un minuto debía haber dicho : « Garfío », y la respuesta habría sido « Gárgara ». Ahora, en cambio, el centinela, cuadrándose, contesta : « Tridente », a la vez que corta las alarmas y destraba los cerrojos. Las contraseñas cambian cada ocho horas, pero cuando la Difunta esté en sus manos, el Coronel ha decidido que los intervalos se reduzcan a la mitad. »

de t'obliger à ignorer, à ce que tu ne saches que ce qu'ils veulent, eux, que tu saches. »¹⁰²⁷ Le silence recouvre tout :

La Doctrine de Sécurité Nationale a inspiré théoriquement les dictatures du Cône Sud. En nous basant sur la défense hémisphérique, il fallait éliminer tout ce qui pouvait représenter le danger rouge, la guérilla, le communisme international totalitaire. [...] La fin : exil, mort, proscription, silence. Une histoire des silences, du corps absent ou séquestré.¹⁰²⁸

Le *Proceso de Reorganización Nacional* va user du silence pour mener à bien ses objectifs, il en sera à la fois la finalité, mais aussi le moyen — en faisant taire toute dissidence — :

En lien direct avec la légalité, surgit le problème du secret. Le secret, ce qui est caché, souterrain, fait partie de la centralité du pouvoir. Pendant le *Proceso de Reorganización Nacional*, 16 lois à caractère secret ont été approuvées. Le général Sánchez de Bustamante a déclaré : « Dans ce type de lutte (la lutte antisubversive), le *secret* qui doit envelopper les opérations spéciales fait que l'on ne doit pas divulguer qui a été capturé et qui va être capturé. Il doit exister un *nuage de silence* qui englobe tout... »¹⁰²⁹

Pilar Calveiro nuance toutefois :

Cependant, pour que fonctionne le dispositif de disparition, ce devait être des secrets criés sur les toits ; il était nécessaire que *ça* se sache pour disséminer la terreur.¹⁰³⁰

C'est entre autres contre ce silence, mais aussi contre l'imposition d'une voix unique, que s'élève l'œuvre de Martínez, s'employant toujours à éclairer les zones d'ombre de l'Histoire, ce qui lui a valu de devoir s'exiler ; en effet, les mots qui rompent ce silence assourdissant ou la ligne de pensée imposés par le pouvoir autoritaire portent atteinte à ce dernier, qui doit donc essayer de les proscrire par tous les moyens :

Exposer, déterrer ce qui est enfoui est préjudiciable pour le pouvoir qui utilise la disparition, et s'établit précisément sur ce qui est souterrain. Reconstruire et rappeler interrompt l'amnésie collective qui s'est installée.¹⁰³¹

Le pouvoir de ces mots révélateurs, qui exhument ce qui a été occulté et ravivent les mémoires, est ainsi redoutable. C'est une tâche dont s'acquitte tout particulièrement la

¹⁰²⁷ GALLEGU-DÍAZ, Soledad, « Hay diez años de mi vida que se han ido para siempre y que son irre recuperables », *op.cit.* : « El gran recurso de los autoritarismos es obligarte a ignorar, a que sólo sepas lo que ellos quieren que sepas. »

¹⁰²⁸ CARDOZO, Martina, « El cuerpo del exilio en *Geografías*, de Mario Benedetti », dans LAGO, Sylvia (Ed.), *El cuerpo como espacio político. Literatura uruguaya insurrecta*, Montevideo, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, DL., 2002, p.121 : « La Doctrine de la Seguridad Nacional inspiró teóricamente a las dictaduras del Cono Sur. Basándonos en la defensa hemisférica, había que eliminar todo lo que representara el peligro rojo, la guerrilla, el comunismo internacional totalitario. [...] El final: destierro, muerte, proscripción, silencio. Una historia de los silencios, del cuerpo ausente o secuestrado. »

¹⁰²⁹ CALVEIRO, Pilar, *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, *op.cit.*, p.78 : « Directamente vinculado con la legalidad aparece el problema del secreto. El secreto, lo que se esconde, lo subterráneo, es parte de la centralidad del poder. Durante el Proceso de Reorganización Nacional se sancionaron 16 leyes de carácter secreto. El general Tomás Sánchez de Bustamante declaró: "En este tipo de lucha (la antisubversiva) el *secreto* que debe envolver las operaciones especiales hace que no deba divulgarse a quién se ha capturado y a quién se debe capturar. Debe existir una *nube de silencio* que rodee todo..." »

¹⁰³⁰ *Idem* : « Sin embargo, para que funcionara el dispositivo desaparecedor debían ser secretos a voces; era preciso que *se* supiera para diseminar el terror. »

¹⁰³¹ *Ibid.*, p.165-166 : « Exponer, desenterrar lo subterráneo es lesivo para el poder desaparecedor, que se asienta precisamente en esta subterrneidad. Reconstruir y recordar interrumpe la amnesia colectiva que se ha instalado. »

littérature hispano-américaine, et c'est dans cette lignée que s'inscrit l'œuvre de Martínez : les mots de l'art mettent en danger tous les pouvoirs abusifs et manipulateurs. En ce sens, on peut affirmer que les mots de l'auteur de fiction sont dotés d'un pouvoir subversif, qui lui permet de renverser les rapports de force et de se placer au sommet de la hiérarchie du pouvoir : la parole fictionnelle est alors toute-puissante.

3.3. LE CONTRE-POUVOIR ARTISTIQUE : UN POUVOIR SUBVERSIF

L'écriture fictionnelle, au-delà de son objectif de divertissement du lecteur, peut ainsi être hautement subversive, comme l'explique Elvire Gómez-Vidal :

Même en laissant de côté ses contenus, son message, qui, explicitement ou de manière voilée, ont la capacité de remettre en question toute forme de pouvoir, il me semble entrevoir que le roman, par sa simple nature de roman, c'est-à-dire en tant que *discours spécifique*, présente effectivement un caractère extrêmement subversif, et que par conséquent il dispose d'un pouvoir propre doté d'un haut degré de risque pour tout pouvoir institué.¹⁰³²

En effet, le récit fictionnel est doté de toutes les armes nécessaires pour affronter les discours porteurs de pouvoir, comme ceux que nous venons d'étudier dans la sous-partie précédente :

[...] la littérature réunit potentiellement toutes les conditions pour devenir ce refuge inaliénable, ce « dernier bastion de la liberté » dont parlent Gustave Flaubert et Mario Vargas Llosa, capable de mettre en échec l'instrument le plus efficace de n'importe quel pouvoir, à savoir son discours.¹⁰³³

Nous avons pu constater dans un premier chapitre que les mots de Martínez — depuis ceux du journalisme jusqu'à ceux de la fiction — se sont employés à combattre l'Histoire officielle, ainsi que toute forme de censure, dans une volonté constante de s'approcher au plus près des vérités occultées. L'illusion romanesque a donc été un outil efficace de révélation des illusions et supercheries véhiculées par les divers secteurs de pouvoir que nous avons étudiés précédemment, et qui ont ainsi tenté de manipuler leur public.

¹⁰³² GOMEZ-VIDAL Elvire, « Poder del Estado, contrapoder y poderes ocultos en *Lituma en los Andes* de Mario Vargas Llosa », dans AGUILA, Yves, GOMEZ-VIDAL Elvire, *Pouvoir et écritures en Amérique latine*, *op.cit.*, p.193: « Dejando aparte sus contenidos, su mensaje, que explícitamente o en forma soterrada, están capacitados para cuestionar cualquier forma de poder, me parece vislumbrar que la novela, por su mera naturaleza de novela, o sea *en tanto discurso específico* presenta efectivamente un carácter sumamente subversivo, y que por lo tanto dispone de un poder propio dotado de un alto grado de riesgo para cualquier poder instituido. »

¹⁰³³ *Ibid.*, p.197-198 : « [...] la literatura reúne potencialmente todas las condiciones para llegar a ser aquel reducto inalienable, aquel “último bastión de la libertad” del cual hablaban Gustave Flaubert y Mario Vargas Llosa, capaz de poner en jaque al instrumento más eficaz de cualquier poder, o sea su discurso. »

3.3.1. Une illusion révélatrice d'illusions

En tant que romans, les œuvres de Martínez puisent leur force dans leurs propres mots qui désignent et affrontent toutes les manipulations verbales — en somme, il s'agit d'illusions qui dénoncent d'autres illusions — :

Etant ouvertement, effrontément, une grande fabrique d'illusions et de leurres, le roman exhibe crûment et montre avec aplomb tous les trucs, toutes les ruses et les artifices de la supercherie verbale. Le roman ne trompe que celui qui souhaite se laisser bernier car tout en lui dit « je suis fiction » et, exerçant sa fonction, il enseigne à son lecteur reconnaissant l'exercice de la clairvoyance et de la circonspection vis-à-vis des autres discours.¹⁰³⁴

Nous avons déjà souligné les précautions de Martínez quant à la présentation de la nature résolument fictionnelle de ses romans, que ce soit à travers leur titre, une mention explicite en couverture, ou une note intérieure ; le leurre est donc annoncé ouvertement, et sert à exhiber les discours qui usent de processus similaires — à la différence que ces discours-là feignent être porteurs de vérité —, les rendant par là même de fiabilité aussi douteuse que la fiction chargée de les dépeindre :

Le récit de fiction est un miroir difforme et moqueur qui contamine [les autres discours] d'une incertitude lancinante, d'une hésitation insidieuse quant à la relation à la vérité dont ils affirment être porteurs et porte-paroles, et contribue à les démasquer comme artefacts verbaux dotés des mêmes pouvoirs de suggestion et de manipulation que lui, mais, cette fois-ci, en prétendant le contraire.¹⁰³⁵

En effet, le roman s'assume comme illusion, sans faux-semblant : le pacte de lecture établit clairement avec le lecteur sa nature fictionnelle — quand bien même l'œuvre se ferait l'écho du monde de référence, comme le mentionne Elvire Gómez-Vidal — :

Très schématiquement, je définirai le roman comme un récit écrit et non oral [...] animé par un projet esthétique, dans lequel un narrateur assemble une série de situations, d'aventures vécues par différents personnages. Des aventures inventées et non réelles, même si les romans convoquent des éléments parfaitement reconnaissables de la réalité extra-textuelle. [...] Je ne nierai pas la valeur de témoignage de ces épisodes insérés dans le roman, mais sans oublier à aucun moment que le narrateur, en tant de narrateur de romans, n'a aucun devoir envers l'exactitude de tels événements et qu'il ne fait qu'en proposer des représentations vraisemblables. Naturellement, ces représentations peuvent être confrontées à d'autres données extraites de la presse, de témoignages, de livres d'Histoire (récits référentiels qui, eux, ont dans l'idéal un devoir d'exactitude) et par conséquent, il est possible de déterminer la magnitude des modifications subies par cette réalité dans l'univers romanesque et d'apprécier la portée idéologique de ces distorsions et métamorphoses.¹⁰³⁶

¹⁰³⁴ *Ibid.*, p.196 : « Por ser abiertamente, descaradamente, gran fabricadora de ilusiones y de embelecros, la novela exhibe con crudeza y enseña con desfachatez todos los trucos, las mañas y los artificios del embaucamiento verbal. La novela no engaña sino al que quiere dejarse engañar porque todo en ella dice “soy ficción” y, en su quehacer, enseña a su agradecido lector el ejercicio de la clarividencia y de la circunspección con respecto a los demás discursos. »

¹⁰³⁵ *Ibid.*, p.197-198 : « El relato de ficción es un espejo deforme y burlón que contamina [los demás discursos] con una punzante incertidumbre, una insidiosa vacilación en cuanto a la relación con la verdad de la cual ellos afirman ser portadores y portavoces, y contribuye a desenmascararlos como artefactos verbales dotados de los mismos poderes de sugestión y de manipulación que él, pero, esto es, pretendiendo lo contrario. »

¹⁰³⁶ *Ibid.*, p.188-189 : « Muy esquemáticamente, definiré la novela como un relato escrito y no oral [...] animado por un proyecto estético, en el que un narrador traba una serie de situaciones, de aventuras vividas por diferentes personajes. Unas aventuras inventadas y no reales aun cuando las novelas convocan elementos

Nous avons déjà constaté dans le premier chapitre de notre travail la récurrence des éléments vérifiables historiquement dans les romans de Martínez, soit comme toile de fond, soit dans le but de désigner ou de réécrire les rapports de force historiques. Dans ce sens, son œuvre s'inscrit dans une longue tradition latino-américaine d'écriture de dénonciation :

Depuis *Amalia* de José Mármol, le roman (latino-américain) s'attribue un rôle de dénonciation contre un pouvoir politique oppresseur et se définit comme parole de rébellion. Il rivalise avec succès avec l'historiographie embourbée dans l'omission, sinon dans la falsification ou la propagande. Cette mission de représentation et de dénonciation a été l'une des constantes du roman latino-américain, qui a toujours su utiliser les relations de force géopolitiques [...].¹⁰³⁷

Le discours fictionnel a donc pour spécificité de représenter une menace certaine pour tous les autres pouvoirs. On peut avancer l'hypothèse qu'il puise cette force dans une différence fondamentale qu'il entretient avec les autres discours : tandis que ces derniers surgissent pour affirmer une Vérité et la défendre, le roman ne cesse de remettre en question — dans sa forme comme dans le fond — le rapport entre vérité et mensonge, fiction et réalité. Nous adhérons donc à cette suggestion d'Elvire Gómez-Vidal :

[...] vis-à-vis des autres discours, quelle serait la particularité menaçante pour le pouvoir du discours romanesque ? Peut-être que le *quid* du problème réside dans la relation entre discours et vérité. Contrairement à tout autre discours, je pense, le roman moderne [...] ne prétend pas être fondateur de vérité, il ne revendique pas la vérité comme étant son objectif ou sa justification, mais, depuis une position de franc-tireur, inlassablement, il la remet en question.¹⁰³⁸

Le roman instille donc le doute, favorise le va-et-vient entre les différents points de vue de l'Histoire et entre les divers degrés de perception, comme on a pu le constater dans les œuvres de Martínez à travers la juxtaposition des récits de Perón et des journalistes Zamora et Martínez dans *La novela de Perón*, le mythe blanc et le mythe noir d'Evita dans *Santa Evita*, la carte mouvante et significative de Buenos Aires dans *El cantor de tango*, les confrontations entre Menem et la presse dans *El vuelo de la reina*, la lutte d'Emilia contre ses fantômes dans

perfectamente reconocibles de la realidad extratextual [...]. No eludiré el valor testimonial de tales episodios insertados dentro de la novela pero sin olvidar en ningún momento que el narrador, como narrador de novelas, no tiene ningún deber con respecto a la exactitud de tales acontecimientos y que sólo propone representaciones verosímiles de ellos. Naturalmente, tales representaciones pueden ser cotejadas con otros datos recogidos en prensa, testimonios, libros de Historia (relatos referenciales que, ellos sí tienen idealmente un deber de exactitud) y que, por lo tanto, gracias a ese fuego cruzado de informaciones, es factible determinar la magnitud de las alteraciones sufridas por esa realidad dentro del universo novelesco y apreciar el alcance ideológico de esas distorsiones o metamorfosis. »

¹⁰³⁷ *Ibid.*, p.191-192 : « Desde *Amalia* de José Mármol, la novela (latinoamericana) se atribuye un papel de denuncia contra un poder político opresor y se define como palabra de rebeldía. Rivaliza exitosamente con la historiografía enfangada en la omisión, cuando no en la falsificación o la propaganda. Esa misión de representación y de denuncia ha sido una de las constantes de la novela latinoamericana que siempre ha sabido utilizar las relaciones de fuerza geopolíticas [...]. »

¹⁰³⁸ *Ibid.*, p.194-195 : « [...] con respecto a los demás discursos ¿cuál sería esa particularidad del discurso novelesco, amenazadora para el poder? Tal vez el *quid* de la cuestión radique en la relación entre discurso y verdad. A diferencia de cualquier otro discurso, creo yo, la novela moderna [...] no pretende fundar la verdad, no reivindica la verdad como su objetivo o su justificación, sino que, desde una posición de francotirador, incansablemente la cuestiona. »

Purgatorio (Simón est-il vivant, son père a-t-il été un collaborateur opportuniste de la junte ou un ignoble assassin ?)... On en revient à cette œuvre fondamentale dans la formation personnelle de Martínez, *Lugar común la muerte*, prélude au passage total de l'auteur à la fiction et dans laquelle Meneses répond aux journalistes qui l'interrogent : « Vous garderez le doute. »¹⁰³⁹ L'objectif de l'auteur n'est alors pas d'imposer une lecture des événements, comme tentent de le faire les différents pouvoirs en place, mais de les présenter à son lecteur dans toute leur complexité et lui laisser la liberté de les interpréter.

Toutefois, si ces mots de la fiction véhiculent l'incertitude, ils sont surtout dotés d'un pouvoir majeur, capable de balayer les vérités assénées par les discours des autres secteurs de pouvoir. C'est précisément ce que nous constaterons dans l'œuvre de Martínez, dont les mots fictionnels s'avèreront d'une puissance bien supérieure, notamment grâce à leur capacité à recréer l'Histoire ainsi que d'autres mondes.

3.3.2. Un pouvoir démiurgique : l'invention comme acte suprême

Nous avons été amenés à constater l'obsession de Martínez pour l'Histoire, qui occupe une place de choix dans son œuvre. Mais l'auteur ne se contente pas de la rapporter : il en souligne les limites et la malmène, comme l'annonce la citation extraite de *Le Critique comme artiste* d'Oscar Wilde mise en exergue du chapitre 4 de *Santa Evita* : « Nous avons un unique devoir envers l'histoire, la réécrire. »¹⁰⁴⁰ Martínez ne cesse ainsi de remettre en question les exercices de pouvoir qui se sont inscrits dans l'Histoire argentine et se sont largement appuyés sur la maîtrise du discours. Il constate que le récit seul des faits est insuffisant, la seule option valable pour les dénoncer réside dans la réinvention du passé : « Tout récit est, par définition, infidèle. La réalité, ainsi que je l'ai déjà écrit, ne peut ni se raconter ni se répéter. Tout au plus est-il possible de la réinventer. »¹⁰⁴¹

L'écriture romanesque est donc présentée comme jouissant de libertés que ne peut se permettre le récit historique, dont les limites annihilent sa propre valeur. En effet, le passé ne peut revivre en suivant les règles de l'historien, comme le constate le narrateur de *Santa Evita* :

Au début, je songeai : « Quand j'aurai réuni les fragments de ce que j'ai retranscrit jadis, lorsque ressusciteront les monologues du coiffeur, j'obtiendrai l'histoire. » Je l'obtins, mais elle restait lettre morte. Je perdis ensuite beaucoup de temps à rechercher les traces des événements qui s'étaient déroulés

¹⁰³⁹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Lugar común la muerte*, op.cit., p.95 : « Quédesse usted con la duda. »

¹⁰⁴⁰ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita*, op.cit., p.66 ; *Santa Evita*, op.cit., p.87 : « "El único deber que tenemos con la historia es reescribirla." Oscar Wilde, *El crítico como artista* »

¹⁰⁴¹ *Ibid.*, *Santa Evita*, op.cit., p.82 ; *Santa Evita*, op.cit., p.106 : « Todo relato es, por definición, infiel. La realidad, como ya dije, no se puede contar ni repetir. Lo único que se puede hacer con la realidad es inventarla de nuevo. »

au cours du Congrès. Je fouillai dans les archives des journaux, regardai les documentaires de l'époque, écoutai les enregistrements de la radio. La même scène se répétait à l'infini [...]. Je n'appris rien, je n'ajoutai rien. Dans cet inutile amoncellement de documents, Evita n'était jamais Evita.¹⁰⁴²

Le document, la vérification, l'accumulation de sources : tout cela est insuffisant, et ne tourne le lecteur que vers un passé inanimé, *lettre morte*, il ne s'agit que d'archives exhumées — l'auteur utilisant le mot plus explicite de *fossile* dans la langue originale — : ce travail digne d'un archéologue n'est que mort et cet assemblage de faits n'est d'aucun usage à l'heure de visualiser les événements. De plus, certains faits bruts peuvent sembler si invraisemblables — ou honteux — que le biographe fait généralement le choix de les écarter, comme le souligne le personnage d'Emilio Kaufman dans *Santa Evita* :

[D]ans ce pays, quand on commet une folie impossible à expliquer, on préfère nier son existence. Tout le monde regarde de l'autre côté. Tu as remarqué le comportement des biographes d'Evita ? Chaque fois qu'ils tombent sur un fait qui leur paraît extravagant, ils le passent sous silence.¹⁰⁴³

Tout cela exhale un parfum de censure qui, dans l'ordre de la fiction, ne peut être de mise, comme l'explique le narrateur de *Santa Evita* alors qu'il hésite à se rendre au rendez-vous inquiétant au cours duquel on lui promet des révélations sur les pérégrinations du corps d'Evita, ce qui donnera enfin naissance au roman en lui-même :

J'ai passé ma vie à me révolter contre les pouvoirs qui censurent ou mutilent des histoires, et contre leurs complices qui les déforment ou les laissent disparaître. Permettre qu'une histoire comme celle-là me file sous le nez était un acte de haute trahison contre ma conscience.¹⁰⁴⁴

La fiction est donc investie d'un devoir de sauvetage de la réalité, et elle est parfois le seul genre littéraire capable de le mener à bien :

Quelle voix et quel ton devais-je adopter, alors, pour relater les faits surprenants qui eurent lieu à la mort de Perón, et avec lesquels je devais clore cette hypothétique biographie ? Comment rapporter de façon vraisemblable la cérémonie au cours de laquelle le devin López Rega avait tenté de transférer l'âme d'Evita, dont la momie gisait dans une mansarde de la maison où vivait le veuf, dans le corps de sa nouvelle épouse, Isabel Perón ? Comment relater les efforts de López Rega pour ressusciter Perón en invoquant ses divinités astrales ?

Je connaissais certains de ces épisodes par l'entremise d'ex-ministres de Perón : des hommes dont personne ne doutait du bon sens. Et pourtant, la pure et simple transcription de tels phénomènes menaçait d'invalider la rigueur historique de mon travail. C'était des vérités romanesques qui s'infiltraient dans des vérités historiques, qui les infectaient et les transformaient en un feuilleton indigeste pour des palais sérieux.

¹⁰⁴² *Ibid.*, *Santa Evita*, *op.cit.*, p.82-83 ; *Santa Evita*, *op.cit.*, p.106-107 : « Al principio yo pensaba: cuando junto los pedacitos de lo que una vez transcribí, cuando me resuciten los monólogos del peluquero, tendré la historia. La tuve, pero era letra muerta. Luego, perdí mucho tiempo buscando aquí y allá los fósiles de lo que había ocurrido en el Cabildo Abierto. Excavé en los archivos de los diarios, vi los documentales de la época, oí las grabaciones de la radio. La misma escena se repetía, se repetía, se repetía [...]. No aprendí nada, no añadí nada. En esa parva inútil de documentos, Evita nunca era Evita. »

¹⁰⁴³ *Ibid.*, *Santa Evita*, *op.cit.*, p.214-215 ; *Santa Evita*, *op.cit.*, p.275 : « [C]uando en este país una locura no puede ser explicada, se prefiere que no exista. Todos miran para otro lado. ¿Viste lo que hacen los biógrafos de Evita? Cada vez que tropiezan con un dato que les parece loco, no lo narran. »

¹⁰⁴⁴ *Ibid.*, *Santa Evita*, *op.cit.*, p.339 ; *Santa Evita*, *op.cit.*, p.437 : « Me he pasado la vida sublevándome contra los poderes que prohíben o mutilan historias y contra los cómplices que las deforman o dejan que se pierdan. Permitir que una historia como ésa me pasara de largo era un acto de alta traición contra mi conciencia. »

C'est alors que le roman imposa aux documents et aux témoignages sa propre logique. Pour révéler mes personnages ou, pour aller plus loin, pour révéler Perón et le pays qui avait vécu sous son influence pendant trois décennies, je ne pouvais pas me résigner, comme les biographes, à écrire une vérité que je sentais (et que je savais) n'être qu'une demi-vérité [...].¹⁰⁴⁵

Etonnamment, c'est donc parfois la réalité qui s'avère invraisemblable, et ne peut être rapportée que par l'intermédiaire du roman, qui peut se permettre une plus vaste marge de manœuvre. Les mots de l'auteur ont plus de liberté, d'amplitude et de portée — de plus leur public est plus large. Seul le souffle de la fiction permet de ressusciter le passé, dans le rôle paradoxal de remettre de l'ordre dans la Vérité, car alors seulement les personnages s'agitent et reprennent la place qui a un jour été la leur :

Santa Evita serait un roman ? Je n'en savais rien et m'en fichais éperdument. Tout me glissait des mains : les trames, les points de vue définitifs, les lois de l'espace et du temps. Les personnages s'exprimaient parfois eux-mêmes, et parfois par le biais d'un autre, seulement pour m'expliquer que ce qui semble historique ne l'est pas toujours, que la vérité ne correspond jamais à son apparence. Je tardai des mois et des mois à maîtriser ce chaos. Certains protagonistes se rebellèrent. Ils entraient en scène durant quelques pages avant de se retirer définitivement du livre : le texte coïncidait avec la vie. Mais, après leur départ, Evita n'était plus la même : les désirs et les souvenirs d'autrui l'avaient fécondée. Transfigurée en mythe, Evita était des millions.¹⁰⁴⁶

Puisque *ce qui semble historique ne l'est pas toujours*, et n'est donc pas synonyme de vérité, on fait le choix de la fiction, dotée d'un pouvoir fabuleux : celui de recréer des mondes. La trame historique n'est pas un frein à la création romanesque, et n'implique pas nécessairement qu'il s'agisse de romans historiques (l'auteur rejetant fermement cette catégorisation souvent appliquée à ses œuvres) ; ce sont des romans « peuplé[s] de personnages historiques »¹⁰⁴⁷, qui évoluent dans la fiction au gré de l'imagination de leur

¹⁰⁴⁵ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, « Perón y sus novelas », dans *Las vidas del General, op.cit.*, p.134 : « ¿Qué voz o qué tono debía yo asumir, entonces, para contar los sorprendentes hechos que sucedieron cuando murió Perón, con los cuales debía cerrarse aquella hipotética biografía? ¿Cómo referir de modo verosímil la ceremonia en la cual el adivino López Rega había intentado traspasar el alma de Evita, cuya momia yacía en una bohardilla de la casa donde vivía el viudo, al cuerpo de la nueva esposa, Isabel Perón? ¿Cómo narrar los esfuerzos de López Rega por resucitar a Perón invocando sus númenes astrales?

Yo conocía algunos de esos episodios a través de ex ministros de Perón: hombres de cuyo sentido común nadie dudaba. Y sin embargo, la lisa y llana transcripción de tales fenómenos amenazaba con invalidar el rigor histórico del trabajo. Eran verdades novelescas que se infiltraban dentro de las verdades históricas, que las infectaban y las transfiguraban en un folletín indigesto para los paladares serios.

Fue entonces cuando la novela impuso a los documentos y a los testimonios su propia lógica. Para revelar a mis personajes o, yendo más lejos, para develar a Perón y al país que había vivido durante tres décadas bajo su influjo, no podía resignarme, como los biógrafos, a escribir una verdad que yo sentía (y sabía) como una verdad a medias [...]. »

¹⁰⁴⁶ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.54 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.72 : « ¿*Santa Evita* iba a ser una novela? No lo sabía y tampoco me importaba. Se me escurrían las tramas, las fijeas de los puntos de vista, las leyes del espacio y de los tiempos. Los personajes conversaban con su voz propia a veces y otras con voz ajena, sólo para explicarme que lo histórico no es siempre histórico, que la verdad nunca es como parece. Tardé meses y meses en amansar el caos. Algunos personajes se resistieron. Entraban en escena durante pocas páginas y luego se retiraban del libro para siempre: sucedía en el texto lo mismo que en la vida. Pero cuando se iban, Evita no era ya la misma: le había llovido el polen de los deseos y recuerdos ajenos. Transfigurada en mito, Evita era millones. »

¹⁰⁴⁷ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, « Ficción, Historia, periodismo : límites y márgenes », *op.cit.*, « novela[s] poblada[s] por personajes históricos », à propos de *La novela de Perón*.

auteur. Le roman est ainsi devenu l'espace où vivent des mythes tels qu'Evita, et où tout peut se réaliser, y compris ce qui n'a pas eu lieu — comme l'évoque la phrase « Transformée en mythe, Evita était des millions », qui est la concrétisation de la phrase attribuée à Evita mais qu'elle n'a jamais prononcée : « Je reviendrai et je serai des millions ».

Ce « pas de côté » qu'effectue Martínez lorsqu'il se lance dans l'écriture fictionnelle lui permet de dénoncer tout en évitant les risques que comporte l'écriture journalistique — qu'on repense à son renvoi puis à sa mise à l'écart de la profession lors des événements de Trelew, à la déclaration de *La pasión según Trelew* comme œuvre subversive, à son exil, ou plus tard au procès que lui intenta Bussi¹⁰⁴⁸ pour le choix de certains qualificatifs dans un de ses articles. Ainsi, dans une certaine mise en abîme, les déboires que connaissent Camargo et Reina dans leur enquête sur le président et son fils sont épargnés à l'auteur, car ce sont ses personnages qui en font les frais ; la nature romanesque de l'œuvre constitue un sauf-conduit qui exempte l'auteur de présenter des preuves de tout ce qu'il avance. Mais cette fiction dans laquelle apparaissent ces malversations bien réelles permet toutefois à l'auteur de les rappeler à son lecteur, Martínez menant comme toujours une rigoureuse investigation avant de bâtir son récit — recherches que l'on peut visualiser notamment à travers les passages surlignés de l'exemplaire se trouvant dans la bibliothèque personnelle de Martínez de *El jefe. Vida y obra de Carlos Saul Menem*, de Gabriela Cerruti, concernant les relations du président avec la presse (qui n'hésite pas à invoquer une « délinquance journalistique »), la corruption de son gouvernement ou sa crise mystique¹⁰⁴⁹.

Nous avons déjà souligné les limites que rencontrent donc aussi bien le journaliste que l'historien ou le biographe, et dont peut s'affranchir le romancier, tout en ayant le même objectif de révélation de la vérité :

[...] le roman latino-américain a non seulement comblé des vides, des lacunes honteuses, rectifié des erreurs, révélé des mensonges de l'historiographie officielle, c'est-à-dire que non seulement il a accompli un travail informatif réel, non seulement il s'est chargé d'une forte valeur référentielle, mais il l'a aussi fait selon des modalités et avec des ressources qui sont propres au roman en général et qui, me semble-t-il, présentent une série d'avantages sur l'historiographie. Le premier des ces avantages de l'écriture romanesque est qu'elle jouit d'un pouvoir de suggestion qui est interdit à l'historien, que cet historien soit animé par un désir d'exactitude ou au contraire par la volonté d'altérer les faits narrés. Le roman déploie une multitude de stratégies narratives [...] pour obtenir du pouvoir, c'est-à-dire pour s'introduire et se

¹⁰⁴⁸ Pour rappel, comme nous l'avons déjà évoqué : Bussi a été gouverneur de la province de Tucumán pendant la dictature de 1976, ainsi que pendant la période démocratique qui a suivi. Martínez a relaté dans un article publié en 2004 comment il avait expulsé des mendiants de la ville afin de présenter un visage « respectable » à Videla, alors censé venir en visite officielle ; Bussi a donc déposé une plainte contre le journaliste (alors qu'il était sous le coup de bien des accusations de crimes contre l'humanité, mettant en péril la carrière politique qu'il tentait de sauver), et a perdu ce procès.

¹⁰⁴⁹ Voir annexe E.

répandre dans les esprits et dans les âmes, pour que les contenus de son discours perdurent et se reproduisent et aussi pour que ce discours se traduise en actes qui à leur tour transformeront la réalité.¹⁰⁵⁰

Le discours romanesque se traduit *en actes qui à leur tour transformeront la réalité* : il en est ainsi notamment de ces phrases attribuées à Evita, que ce soit celle que lui prête l'imaginaire populaire (« Je reviendrai et je serai des millions »), dont le narrateur dit : « Elle n'a jamais existé, mais elle est vraie. »¹⁰⁵¹ Cette phrase est *vraie* dans le sens où elle correspond à ce qu'Evita aurait pu dire — or le rôle des romans, pour Martínez, est bel et bien de montrer ce qui aurait pu ou aurait dû exister. C'est à travers cette justesse de ton que le roman gagne en pouvoir, c'est ainsi que ses discours deviennent réalité. Le même schéma peut expliquer le destin de la fameuse phrase grâce à laquelle Evita aurait séduit Perón, fruit de l'imagination de Martínez :

Je n'ai jamais pensé que « Merci d'exister » était une grande phrase, mais pour une raison ou pour une autre elle a mis dans le mille du mythe : elle est devenue une phrase que beaucoup d'adeptes péronistes pensent qu'Evita a dû dire. Maintenant c'est moi qui, chaque fois que je nie qu'Evita soit l'auteur de cette phrase, semble la diminuer. Le personnage Evita de mes romans, le mythe, s'est ainsi entrelacé avec l'Evita de l'Histoire et l'a modifiée.¹⁰⁵²

Ainsi, la création de l'auteur propose au lecteur une version alternative de l'Histoire. En tant que démiurge, il a tout pouvoir sur ses personnages, notamment en leur attribuant un discours qui fait face aux mots ayant été prononcés dans la réalité par les personnages référentiels — et dans ce cas, le discours romanesque a fini par supplanter ces paroles originelles. Le roman est donc investi d'un pouvoir qui dépasse le simple exercice d'imagination ; quand bien même son contenu résulte de l'invention, son existence finale est tangible et a le pouvoir d'influer sur la réalité, comme l'induit le colonel Corominas lorsqu'il reproche au narrateur l'inexactitude de certaines données dans son roman précédent :

¹⁰⁵⁰ GOMEZ-VIDAL Elvire, « Poder del Estado, contrapoder y poderes ocultos en *Lituma en los Andes* de Mario Vargas Llosa », dans AGUILA, Yves, GOMEZ-VIDAL Elvire, *Pouvoir et écritures en Amérique latine*, *op.cit.*, p.191-192: « [...] la novela latinoamericana no sólo ha colmado vacíos, lagunas bochornosas, rectificad yerro, revelado mentiras de la historiografía oficial o sea no sólo ha cumplido una labor informativa real, no sólo se ha cargado de un fuerte valor referencial, sino que lo ha conseguido según modalidades y mediante recursos que son propios de la novela en general y que, a mi parecer, presentan una serie de ventajas sobre la historiografía. La primera de esas ventajas de la escritura novelesca es que goza de un poder de sugestión que le está vedado al historiador, ya esté animado tal historiador por un afán de exactitud o por lo contrario por la voluntad de adulterar los hechos narrados. Despliega la novela un sin fin de estrategias narrativas [...] para conseguir poder, o sea para introducirse y difundirse en mentes y almas, para que los contenidos de su discurso perduren y se reproduzcan y también para que ese discurso se traduzca en actos que a su vez transformen la realidad. »

¹⁰⁵¹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita*, *op.cit.*, p.54 ; *Santa Evita*, *op.cit.*, p.72 : « Nunca existió, pero es verdadera. »

¹⁰⁵² MARTÍNEZ, Tomás Eloy, « Ficción, Historia, periodismo : límites y márgenes », *op.cit.* : « Nunca pensé que «Gracias por existir» fuera una gran frase, pero por una razón u otra acertó en el blanco del mito: se convirtió en la frase que muchos devotos peronistas piensan que Evita debió decir. Ahora soy yo quien, cada vez que niega a Evita como autora de la frase, pareciera estar menoscabándola. El personaje Evita de mis novelas —el mito— se ha entrelazado así con la Evita de la historia y la ha modificado. »

— Ainsi que vous l’avez dit vous-même, expliquai-je, il s’agit d’un roman. Dans les romans, la vérité et le mensonge se rejoignent. Les auteurs reconstruisent le soir les mythes qu’ils ont détruits le matin.

— Ce ne sont que des mots, insista Corominas. Il en faut plus pour me convaincre. Seuls comptent les faits et un roman est, somme toute, un fait.¹⁰⁵³

En tant que *fait*, le roman n’est pas qu’une entité abstraite, les informations qu’il véhicule n’en ont pas moins des conséquences. Du récit surgit la réalité, qui devient alors ce qu’en a décidé l’auteur — peu importe qu’elle soit fausse ou véritable. Si l’Histoire et la biographie ne sont pas garantes de vérité, car elles reposent sur des éléments aussi aisément falsifiables qu’ils sont difficilement vérifiables, parfois le faux peut être porteur d’une certaine vérité, et inversement, comme l’illustre Martínez dans *Santa Evita* :

Pour les historiens et les biographes, les sources ont toujours représenté un casse-tête. Elles ne se suffisent pas à elles-mêmes. Si l’on veut qu’une source douteuse connaisse les honneurs du livre imprimé, elle doit être confirmée par une autre, et celle-ci, à son tour, par une troisième. La chaîne est souvent infinie, souvent inutile, car la somme des sources peut également constituer un leurre. L’acte de mariage de Perón et d’Evita, par exemple : un greffier de Junín atteste la véracité de toutes les informations. Le mariage n’est pas faux, mais en revanche presque toutes les affirmations que contient ce document le sont.¹⁰⁵⁴

Dans ce cas, si les protagonistes historiques eux-mêmes falsifient la réalité, ils la mettent sur le même plan que la fiction :

Ils mentirent car ils avaient cessé, alors, de distinguer la vérité du mensonge et qu’en acteurs consommés ils commençaient, l’un et l’autre, à se mettre en scène, eux-mêmes, dans de nouveaux rôles. Ils mentirent parce qu’ils avaient décidé que la réalité serait, dès lors, ce qu’ils voudraient. Ils agirent à l’instar des romanciers.¹⁰⁵⁵

Tout auteur crée alors un monde illusoire à la force de ses mots ; Moori Koenig perçoit ainsi confusément dans *Santa Evita* que ce sont les mots qui inventent la réalité, et non la réalité qui est à l’origine des mots :

Peut-être les événements ne ressemblaient-ils en rien à leur apparence. Peut-être l’Histoire n’était-elle pas construite à partir de la réalité mais des rêves. Les hommes rêvaient de faits, puis l’écriture inventait le passé.¹⁰⁵⁶

¹⁰⁵³ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita, op.cit.*, p.340-341 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.439 : « —Como usted dijo, es una novela —explicué—. En las novelas, lo que es verdad es también mentira. Los autores construyen a la noche los mismos mitos que han destruido por la mañana.

—Ésas son palabras —insistió Corominas—. A mí no me convencen. Lo único que vale son los hechos y una novela es, después de todo, un hecho. »

¹⁰⁵⁴ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.124 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.159-160 : « Para los historiadores y los biógrafos, las fuentes siempre son un dolor de cabeza. No se bastan a sí mismas. Si una fuente dudosa quiere tener derecho a la letra de molde, debe ser confirmada por otra y ésta a su vez por una tercera. La cadena es a menudo infinita, a menudo inútil, porque la suma de fuentes puede también ser un engaño. Tómese el acta de casamiento de Perón y Evita, por ejemplo, en la que un escribano público de la ciudad de Junín confirma la veracidad de los datos. El casamiento no es falso pero casi todo lo que dice el acta sí lo es, de principio a fin. »

¹⁰⁵⁵ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.124 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.160 : « Mintieron porque habían dejado de discernir entre mentira y verdad, y porque ambos, actores consumados, empezaban a representarse a sí mismos en otros papeles. Mintieron porque habían decidido que la realidad sería, entonces, lo que ellos quisieran. Actuaron como actúan los novelistas. »

¹⁰⁵⁶ La traduction de ce passage n’est qu’inspirée de la traduction commerciale (MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita, op.cit.*, p.153), celle-ci s’éloignant trop de la version originale pour les besoins de notre étude ; version originale, *Santa Evita, op.cit.*, p.196 : « A lo mejor no estaba sucediendo nada de lo que parecía suceder.

Ce sont également les mots qui finissent par définir Evita, ils s'emparent du personnage et le mythe se façonne au gré des récits qu'il génère :

Peu à peu, Evita se transforma en une légende qui, avant même d'arriver à son terme, en engendrait une autre. Elle cessa d'être ce qu'elle avait dit et fait pour devenir les propos et les actes qu'on lui attribuait.¹⁰⁵⁷

Les récits postérieurs à la mort d'Evita deviennent d'une certaine façon prépondérants vis-à-vis des récits premiers — et les nombreuses œuvres qui ont été consacrées à Evita, entre autres les romanesques, y ont participé. *Santa Evita* aborde un mythe, montrant sa naissance mais prenant également part à sa construction ; le narrateur partage ainsi avec le lecteur sa réflexion sur cette dimension d'Evita :

Mythe est également le nom porté par un oiseau que personne ne peut voir, et l'histoire signifie quête, recherche : le texte est une quête de l'invisible, ou l'harmonie d'un envol.¹⁰⁵⁸

Le roman a pour objectif fondamental de révéler l'invisible, car cette finalité ne peut être atteinte que par l'entremise de ce genre particulier. En effet, nous avons pu constater dans les chapitres précédents les limites du discours journalistique, qui ont justement poussé l'auteur à se tourner vers l'écriture romanesque ; les genres biographiques et historiques souffrant des mêmes limitations, ils ont également été écartés. Les mots du romancier sont donc bien plus puissants — et par là même redoutables — que ceux du journaliste, du biographe ou de l'historien, car ils peuvent utiliser une variété de ressources plus étendue pour imprimer dans l'esprit de leurs lecteurs une vision alternative de la réalité. Les discours religieux, quant à eux, peuvent servir à se hisser au pouvoir, mais l'observation rigoureuse du dogme les limite rapidement — contrairement au romancier, qui a toute liberté. Le discours politique enfin ne peut rivaliser avec la force des mots romanesques, comme l'a montré l'issue du « duel de versions narratives » entre Perón et Martínez : si le journaliste n'a pas pu faire affleurer lors des entrevues la vérité qu'il avait entraperçue, le romancier a non seulement eu toute latitude pour le faire, mais sa version a supplanté la version officielle, comme l'a montré la transcendance de *La novela de Perón* et *Santa Evita*, qui ont marqué les esprits au point d'éclipser certains discours historiques officiels.

Ce pouvoir et cette liberté suprêmes de l'écriture romanesque s'opposent bien sûr aux desseins de tout pouvoir autoritaire, et en particulier des dictatures militaires contre lesquelles

A lo mejor la historia no se construía con realidades sino con sueños. Los hombres soñaban hechos, y luego la escritura inventaba el pasado. No había vida sino sólo relatos. »

¹⁰⁵⁷ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita, op.cit.*, p.16 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.25 : « Poco a poco, Evita fue convirtiéndose en un relato que, antes de terminar, encendía otro. Dejó de ser lo que dijo y lo que hizo para ser lo que dicen que dijo y lo que dicen que hizo. »

¹⁰⁵⁸ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.54 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.71 : « Mito es también el nombre de un pájaro que nadie puede ver, e historia significa búsqueda, indagación: el texto es una búsqueda de lo invisible, o la quietud de lo que vuela. »

se sont dressés les écrits de Martínez, tant journalistiques que romanesques. En effet, le discours fictionnel ne peut que s'opposer aux mots-disparition de l'armée, en ce qu'il est fondamentalement créateur : il invente la vie, contrairement à l'armée, qui la fait disparaître. Selon l'auteur, la puissance de la fiction se révèle justement particulièrement dans ces contextes de répression :

Une des forces secrètes des fictions réside dans leur capacité à se renforcer dans l'adversité, à éviter les censures et les bâillons, à être toujours incorruptibles et insoumises lorsque tous autour d'elles se taisent, se soumettent et se corrompent. Les romans sont la respiration secrète des pays : il suffit de les entendre pour savoir ce qui se passe.¹⁰⁵⁹

Si la violence d'Etat s'emploie à effacer les traces du passé qui l'incommodent — que ce soit celles de ses opposants, ou les empreintes de sa propre cruauté —, l'écriture romanesque est investie du pouvoir de les révéler, de les faire revivre, mais aussi de les modifier, comme nous allons le constater. En effet, l'écriture est l'outil qui permet d'assurer la postérité, comme le souligne le narrateur de *Santa Evita* :

[...] de la même façon qu'elles détestent être déplacées d'un endroit à un autre, les âmes aspirent aussi à être écrites. Elles désirent être racontées, gravées dans les rochers de l'éternité. Sans l'écrit, c'est comme si une âme n'avait jamais existé. Contre la fugacité, l'écriture. Contre la mort, le récit.¹⁰⁶⁰

Il explique ainsi cette obsession qui le pousse à *écrire Evita* : le pouvoir des mots romanesques permet de déjouer la mort — et entre autres, l'oubli qu'elle entraîne. Le narrateur réussit à échapper à la malédiction qui le poursuit dans le roman en écrivant l'histoire d'Evita ; la fiction permet de se libérer de ses fantômes personnels, mais aussi collectifs. Cet exercice ira plus loin encore à travers *Purgatorio*, qui va affronter explicitement l'œuvre mortifère laissée par la dictature : l'écriture romanesque va s'engager dans une lutte contre la disparition.

3.3.3. Le pouvoir des mots dans la lutte contre la disparition

Purgatorio constitue une lutte menée par un contre-pouvoir artistique vital contre la capacité de destruction d'un pouvoir dictatorial mortifère. Dans ce combat, les mots sont des armes qu'utilisent aussi bien les autorités civile et militaire (le personnage de Dupuy incarnant la collaboration entre ces deux dernières) dans leur construction d'une irréalité

¹⁰⁵⁹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, article posthume sans titre, publié sur le site de la Fundación Tomás Eloy Martínez sous le titre de « Las ficciones son nuestra rebelión », le 13 juin 2013 : « Una de las secretas fuerzas de las ficciones es su capacidad para fortalecerse en la adversidad, para soslayar las censuras y las mordazas, para seguir siendo incorruptibles e insumisas cuando a su alrededor todos callan, se someten y se corrompen. Las novelas son la secreta respiración de los países: basta con oírlos para saber lo que pasa. » Nous traduisons.

¹⁰⁶⁰ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita*, *op.cit.*, p.51 ; *Santa Evita*, *op.cit.*, p.68 : « [...] así como detestan ser desplazadas de un lugar a otro, las almas también aspiran a que alguien las escriba. Quieren ser narradas, tatuadas en las rocas de la eternidad. Un alma que no ha sido escrita es como si jamás hubiera existido. Contra la fugacidad, la letra. Contra la muerte, el relato. »

sinistre — propagande, censure, illusions diverses —, que les contre-pouvoirs présents dans le roman, entre autres les arts, représentés par le maître de l'illusion Orson Welles et par le narrateur, double de l'auteur, dans sa volonté de corriger la réalité à travers la fiction. Ces contre-pouvoirs vont ainsi corriger la réalité créée par les mots de la dictature et défaire son œuvre de mort. Cette déroute de l'autoritarisme se ressent notamment à travers la trajectoire vitale du personnage central, Emilia, dont le mari, Simón, fait partie des disparus. En effet, son évolution constitue non seulement une rébellion contre le joug paternel et contre le pouvoir de la dictature, mais aussi un formidable message de vie et d'espoir.

Afin d'analyser les rapports de pouvoir dans *Purgatorio*, nous nous appuyerons sur la réflexion menée par Marie-Claire Kerbrat dans *Figures du pouvoir*¹⁰⁶¹, qui étudie notamment les mots permettant de se figurer le pouvoir, en l'occurrence les deux noms du maître : *magister* et *dominus*. Une distinction fondamentale sépare ces deux « maîtres » : tandis que le *dominus* (c'est-à-dire le maître d'un esclave) asservit ceux dont il se sert, le *magister* (maître d'un élève) libère ceux qu'il éduque en les amenant à l'autonomie :

Le maître-magister s'oppose diamétralement au dominus : son but est d'éduquer l'élève, c'est-à-dire, étymologiquement (*educere, exducere* : faire sortir, conduire hors de), de le libérer. [...] Tandis que l'esclave est prisonnier, non seulement de son maître, mais de la servitude qui l'instrumentalise irrémédiablement, l'élève s'affranchit progressivement jusqu'à devenir l'égal de son maître.¹⁰⁶²

Nous constaterons donc comment s'affrontent dans *Purgatorio* ces deux types de maîtres autour d'une lutte pour le contrôle du discours.

3.3.3.1. La figure du *dominus* : le docteur Dupuy

Bien qu'ayant des objectifs fondamentalement opposés, le pouvoir de la Junte et le contre-pouvoir artistique sont liés par leurs connaissances respectives en termes de fiction et de vérité. Comme nous l'avons déjà souligné, la différence essentielle qui les sépare réside dans l'attitude que chacun observe vis-à-vis du rapport entre discours et vérité : si ce rapport est remis en question par le roman, c'est au contraire le discours qui est fondateur de vérité pour les régimes autoritaires. C'est le personnage de Dupuy qui assume ici ce rôle de créateur de la réalité conforme aux intérêts du régime : « Les commandants déléguaient à Dupuy le soin d'inventer de l'irréel et ne s'occupaient que de la répression armée. »¹⁰⁶³

Pure création littéraire, Dupuy est un personnage surnuméraire¹⁰⁶⁴ : il n'a jamais existé, et n'a pas de modèle dans le monde de référence. Il incarne cependant le mode de pensée de la

¹⁰⁶¹ KERBRAT Marie-Claire, LE GALL Danielle, LELIEPVRE-BOTTON Sylvie, *Figures du pouvoir*, op.cit.

¹⁰⁶² *Ibid.*, p.7.

¹⁰⁶³ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatoire*, op.cit., p.276 ; *Purgatorio*, op.cit., p.268 : « Los comandantes delegaban en Dupuy el cuidado de la irrealidad y se ocupaban sólo de la represión armada. »

¹⁰⁶⁴ JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, op.cit.

dictature, puisqu'il en est à la fois l'idéologue et le porte-voix. Qu'on évoque seulement sa marotte de « l'essence nationale », qui à elle seule traduit son idéologie d'extrême droite :

L'essence nationale est en danger et seules les armes peuvent la sauver. Ce pays est catholique et militaire. Il est occidental et il est blanc. Si tu omets le « et », tu ne comprends rien [...].¹⁰⁶⁵

Nous avons pu constater plus haut que c'est à travers une presse muselée ou complice qu'il répand sa propagande¹⁰⁶⁶, et que Dupuy fait plus que veiller à la diffusion de l'endoctrinement du régime : non content de contrôler l'opinion, il possède en outre sa propre revue, *La República*, dans laquelle il « fait » l'Histoire. Il la réécrit même, lorsque les événements ne prennent pas la tournure escomptée et que les favoriser ne suffit plus : « Si ce n'était que de moi, je ferais écrire d'ores et déjà les livres d'histoire sur cette épopée, avant qu'on ne publie des âneries. »¹⁰⁶⁷

C'est aussi lui qui participe au saccage économique du pays, le pillant sans vergogne à la faveur de sa position privilégiée auprès de la junte :

A la chute de ce qu'on appelle maintenant la dictature, mon père était un homme riche, très riche. Il avait bénéficié de prêts qu'il ne rembourserait jamais, de millions de pesos en commissions sur des crédits de l'Etat, de subventions pour des travaux publics qui ne seraient jamais réalisés. L'argent coulait à flots sur lui. Il avait acheté des terrains dans les zones les plus fertiles de la pampa humide, des appartements de luxe à Paris, à New York, à Barcelone.¹⁰⁶⁸

Dupuy souffle le chaud et le froid sur la vie politique et économique du pays. Omniprésent, son pouvoir s'exerce sur tous les plans de la vie publique : personnage odieux s'il en est, il incarne le *dominus* par excellence. Son champ d'action est illimité : il est indispensable et donc intouchable pendant la dictature, sa position d'éminence grise faisant de lui l'un des piliers du régime — ce qui ne l'empêche pas de désavouer certains actes à la fin de la dictature, dans une ultime pirouette pour rester impuni.

Opportuniste, ce sont ses intérêts personnels qui passent avant tout : ce personnage est caractérisé par l'omniprésence de son soi, sans extériorité, sans Autre. Il impose ses décisions, se targuant de ne jamais avoir commis la moindre erreur de jugement. Calculateur et machiavélique, il représente la corruption qui gangrène le pouvoir ainsi que son hypocrisie ; il ne considère les êtres qui l'entourent que comme des adjuvants ou des opposants, des pions

¹⁰⁶⁵ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatoire, op.cit.*, p.35 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.34 : « El ser nacional está en peligro y las armas son lo único que puede salvarlo. Este país es católico y militar. Es occidental y es blanco. Si te olvidás de la y no entendés nada [...]. »

¹⁰⁶⁶ Voir partie 3.2.1.2. de notre travail.

¹⁰⁶⁷ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatoire, op.cit.*, p.266 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.258-259 : « Si por mí fuera, ordenaría escribir desde ya los libros de historia sobre esta gesta antes de que se publiquen estupideces. »

¹⁰⁶⁸ *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.102 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.100 : « Cuando cayó lo que ahora se llama la dictadura, mi padre era un hombre rico, riquísimo. Lo beneficiaron préstamos que nunca pagó, comisiones millonarias por los créditos del Estado, subsidios por obras públicas que a nadie le servían. El dinero llovía a cántaros. Compró campos en las zonas más fértiles de la pampa húmeda, pisos de lujo en París, en Nueva York, en Barcelona. »

sur un échiquier qu'il déplace selon ses intérêts. Ainsi, si nous n'avons pas la certitude explicite de son implication dans le meurtre de Simón, tout du moins savons-nous qu'il approuve et dissimule cette disparition, particulièrement odieuse puisqu'il accepte sans états d'âme l'assassinat de son propre gendre. La probabilité de la participation de Dupuy dans la disparition de Simón se fait jour dans l'esprit du lecteur face à l'attitude de Dupuy, qui déjeune tranquillement pendant que son épouse et sa fille tentent de retrouver Simón ; ce même doute frappera le personnage d'Emilia : « Tandis qu'ils embarquaient, Emilia se rendit compte qu'il n'y avait pas de quatrième billet. Elle estima qu'il valait mieux se taire [...]. »¹⁰⁶⁹ Simón, coupable d'avoir exprimé ses opinions lors du repas avec Videla, est ainsi l'une des victimes de Dupuy, qui ne tolère pas que l'on remette en question les Vérités qu'il assène et contribue à véhiculer — on voit par ailleurs que sa propre fille préfère garder le silence au lieu de lui demander des explications.

En effet, lorsque frappe l'adversité, il faut nécessairement à Dupuy un coupable, quitte à l'inventer, sur lequel retomberont ses foudres. Il orchestre ainsi la « fausse guerre » menée par la dictature, contre ces ennemis imaginaires, boucs émissaires tout désignés :

Emilia ignorait toujours à quels ennemis se référait son père : un jour, c'étaient les Montoneros et l'Armée révolutionnaire du peuple ; le lendemain, puisque ces derniers avaient déjà été exterminés, il s'agissait des brigades d'un amiral conspirant contre l'Anguille, ou d'un émissaire du gouvernement nord-américain, ou de Pinochet, qui menaçait d'envahir les îles du canal Beagle, ou des intermédiaires corrompus qui paralysaient les centrales nucléaires. Quand les uns reculaient, les autres avançaient, et parfois aucun ne se repliait.¹⁰⁷⁰

Cette haine et cette crainte envers un ennemi indistinct sert à Dupuy de bien des façons. Il suggère ainsi à son gendre de provoquer un incendie pour effacer toute preuve de ses malversations financières, en accusant une fois de plus les subversifs, coupables bien commodes :

Un incendie accidentel ? Personne n'y croira.

Rien n'est accidentel. Ce sera un acte de sabotage. Contre toi, contre moi, contre les commandants. Un nouvel exploit de la subversion. Il ne restera plus une seule braise au milieu des décombres.

Marcelo Echarri déclara aux radios deux jours après, de Miami, que cet effroyable sinistre [...] le précipitait dans la ruine. [...] Il était absolument convaincu de la culpabilité de la subversion. On a commis un crime de plus contre le pays, dit-il, contre la paix et la vocation d'épargne de ses habitants.¹⁰⁷¹

¹⁰⁶⁹ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.73 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.69 : « Mientras embarcaban, Emilia se dio cuenta de que no había un cuarto pasaje. Le pareció que era mejor no decir nada [...]. »

¹⁰⁷⁰ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.159 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.154-155 : « Emilia nunca sabía de cuáles enemigos hablaba el padre, porque un día eran los Montoneros y el Ejército Revolucionario del Pueblo y al otro día, como ya los habían exterminado, eran las brigadas de un almirante que conspiraba contra la Anguila, o una emisaria del gobierno norteamericano, o Pinochet que amenazaba invadir las islas del canal Beagle, o los intermediarios corruptos que paralizaban las usinas nucleares. Cuando se replegaban unos, avanzaban los otros, y a veces ninguno se replegaba. »

¹⁰⁷¹ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.189-190 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.182-183 : « ¿Un incendio casual? Nadie lo va a creer.

Ce discours du genre, à travers lequel on peut reconnaître le style du docteur Dupuy, est un exemple supplémentaire de l'usage cynique des mots employés par la junte, qui ose invoquer « la paix et la vocation d'épargne » des Argentins, tout en volant et en assassinant en toute impunité.

Dupuy incarne le mal qui contamine : son discours imprègne et détruit, ses mots s'insinuent, s'infiltrant partout. Ainsi, son action politique et de propagande induit une perte de mémoire et de repères symptomatique de l'Argentine de l'époque. Mal inhérent à la dictature, cette amnésie est métaphorisée chez Ethel, la femme de Dupuy. Manipulateur, Dupuy animalise et réifie les êtres ; en effet, les termes qu'il emploie pour qualifier sa femme et Emilia sont éloquentes : pour lui Ethel est « un légume »¹⁰⁷², et par la torture psychologique, il « dompter[ait] à jamais »¹⁰⁷³ Emilia. Ainsi, Dupuy est un *dominus* absolu : il obtient l'obéissance du pays, mais aussi de ses proches, n'hésitant pas à avoir recours à la force dans les deux cas. Ce personnage exsude la violence (dans le sens de la violation des lois, mais aussi de la cruauté) ; ses terribles accès de colère, glaçants et incontrôlables, dévastent tout sur son passage. Toute défaite ou contrariété déchaîne par ailleurs ses instincts les plus noirs : l'accusation d'un ennemi invisible, la volonté de torturer et de détruire, de réduire au silence, de faire subir sa propre loi. Il maintient même les membres de sa propre famille sous sa coupe, dominés par la crainte qu'il leur inspire : « Marcelo craignait encore plus [les] silences [de Dupuy] que sa langue venimeuse. »¹⁰⁷⁴

Le discours est donc bel et bien l'arme de Dupuy : les mots qu'il prononce avec sa *langua venimeuse*, qui les charge d'un pouvoir mortel, autant que ceux qu'il retient dans le silence, sont redoutables. Entre maîtrise du discours — par l'omission et la falsification, la propagande et l'historiographie — et intimidation physique, Dupuy satisfait la haine, la cupidité et la vanité, en parfait *dominus*.

C'est le portrait d'un homme terrifiant qu'on nous présente donc dans *Purgatorio* : incarnation de l'autoritarisme d'extrême droite, il concentre sur lui seul toute la noirceur du régime. Même la Anguila — Videla — fait bien pâle figure à ses côtés. Nul doute qu'Emilia ait été réduite en miettes par un père aussi tyrannique ; toutefois, si Dupuy semble être dans

Nada es casual. Va a ser un acto de sabotaje. Contra vos, contra mí, contra los comandantes. Otra hazaña de los subversivos. No va a quedar ni una brasa en los escombros.

Marcelo Echarri declaró a las radios dos días después desde Miami que el horrendo siniestro [...] lo dejaba en la ruina. [...] No le quedaban dudas de que la subversión era responsable. Se ha cometido, dijo, un crimen más contra el país, contra la paz y la vocación de ahorro de sus habitantes. »

¹⁰⁷² *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.291 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.281 : « una planta ».

¹⁰⁷³ *Idem* : « domarí[a] para siempre ».

¹⁰⁷⁴ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.188 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.181 : « Marcelo les temía más a [los] silencios [de Dupuy] que a su lengua envenenada. »

Purgatorio le créateur de la réalité funeste de la dictature, il va se heurter à plus grand démiurge que lui : l'auteur, Martínez, qui d'un coup de plume va rayer ce personnage de la carte et retourner ses propres armes contre lui. S'engage en effet une lutte féroce de la fiction contre la réalité, une lutte dans laquelle Dupuy — et à travers lui, « l'œuvre » de la dictature — va affronter un ennemi de taille : le contre-pouvoir des arts et de l'imagination, incarné entre autres par Orson Welles.

3.3.3.2. Le contre-pouvoir artistique comme *magister*

La raison d'être de *Purgatorio* a été clairement exprimée à plusieurs reprises par l'auteur dans des entrevues, mais aussi par le narrateur dans le roman lui-même :

Ces trente années de séparation [d'Emilia et Simón], pensai-je, reproduisent, d'une certaine façon, les trente années que j'ai passées en dehors de mon pays, un pays que j'espérais retrouver, à mon retour, tel que je l'avais laissé. Je sais qu'il s'agit d'une illusion, naïve, comme toutes les illusions, et c'était peut-être ce qui m'avait séduit, car les années perdues n'ont jamais cessé de me tourmenter, et si je les raconte, si j'imagine la vie que j'aurais vécue chaque jour, peut-être, me dis-je, pourrai-je les exorciser. Je voulais me rappeler ce que je n'avais pas vu, décrire mon quotidien [...].¹⁰⁷⁵

Tel est le projet qui sous-tend le roman : se ressaisir du passé, recréer une réalité dérobée il y a trente ans par la dictature, dans un acte de justice littéraire. Martínez et Dupuy vont donc s'affronter et poursuivre un même dessein, bien qu'avec une finalité diamétralement opposée. En effet, Dupuy résume ainsi son ambition : « Si vous avez subi un échec dans la réalité, je n'ai aucune raison d'échouer dans l'illusion. »¹⁰⁷⁶ En d'autres termes, prononcés cette fois-ci par le narrateur, double de l'auteur : « Je vais restituer les faits à la réalité d'où ils sont sortis. »¹⁰⁷⁷ C'est là une phrase à double sens : au sens premier, dans une interprétation superficielle, on comprend que le narrateur se propose de ramener Emilia à la « raison », ce qui conforterait le lecteur dans l'idée qu'Emilia n'était que le jouet de sa puissante imagination. Mais dans une seconde interprétation — plus en accord avec les habitudes d'écriture de l'auteur, qui glisse souvent à la fin de ses romans le programme narratif qu'il a suivi —, il s'agit ici de l'annonce des intentions du narrateur, puisque le roman s'achève sur son projet d'écrire le roman que nous venons de terminer, un « roman-réparation » qui ressuscite ce qui n'a pas été, retrace une ligne de vie, celle dont la trajectoire a été brisée par

¹⁰⁷⁵ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.249 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.240 : « Esos treinta años de separación [de Emilia y Simón] —pensé— repiten de algún modo el vacío de los treinta años que pasé fuera de mi país y al que esperé encontrar, cuando volviera, tal como lo había dejado. Sé que se trata de una ilusión, ingenua como todas las ilusiones, y tal vez fue eso lo que me atrajo, porque los años perdidos nunca dejaron de atormentarme y si los cuento, si imagino la vida de cada día que no viví, quizá —me dije— pueda exorcizarlos. Quería recordar lo que no vi, contar la vida que hubiera tenido cada día [...]. »

¹⁰⁷⁶ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.224 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.217 : « Si ustedes fracasaron con la realidad, yo no tengo por qué fracasar con la ilusión. »

¹⁰⁷⁷ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.299 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.289 : « Voy a devolver los hechos a la realidad de la que salieron. »

le coup d'Etat. Si tout au long de l'œuvre, le lecteur cherche un signe auquel se raccrocher afin de départager ces deux interprétations, la réponse n'est pas explicite et n'intervient que dans les dernières pages du roman.

Ainsi, si Dupuy avait créé une illusion mortifère, celle créée par Martínez et soutenue par les porte-parole de l'art dans *Purgatorio* est une illusion pleinement vitale, le pouvoir formidable de l'imagination va défaire l'œuvre meurtrière de la dictature, et libérer Emilia — et donc l'Argentine, dont elle est la métaphore — de ces funestes années : « [...] si nous nous consacrons à la quête de ce qui n'a pas existé et que nous le retrouvons, alors nous aurions vaincu la mort. »¹⁰⁷⁸

Vaincre la mort — à plus d'un titre, l'auteur luttant au moment de l'écriture contre un cancer qui aura raison de lui en janvier 2010 —, c'est vaincre la dictature et son œuvre. En effet, elle n'a semé que la mort et l'exil, or l'exil était, comme le rappelle l'auteur, un châtement aussi sévère que la mort pour les Grecs : ressusciter le néant, tel est l'ambitieux projet de *Purgatorio*.

Ce projet sera mené à bien en utilisant les mêmes armes que le pouvoir autoritaire — par la maîtrise du discours et de l'illusion —, mais cette fois-ci le discours ne sera ni destruction, ni enfermement, mais création et libération : comme l'a souvent affirmé Martínez, écrire est déjà en soi un acte de liberté, et la finalité de l'écriture est ici de libérer. En effet, le contre-pouvoir artistique détient la clé qui permet de passer d'une réalité à l'autre : ce sésame, c'est le pouvoir des mots à travers lesquels on convoque une autre réalité.

Au-delà de la figure de demiurge de l'auteur-narrateur, dont la capacité à passer et à faire passer dans une autre réalité sont infinies, du fait de la liberté même que lui confère l'écriture, un autre personnage écrivain fait figure d'illuminé détenteur du secret permettant de passer physiquement d'une réalité à l'autre : il s'agit de « l'écrivain »¹⁰⁷⁹ que rencontre Simón. Il n'est jamais nommé autrement, sa profession constituant en elle-même le seul trait fondamental qui justifie son existence ; son seul autre trait distinctif est qu'il « déambulait dans les cours avec une petite ardoise »¹⁰⁸⁰, c'est-à-dire qu'il ne se sépare jamais de ce qui lui permet d'écrire : on revient sans cesse à sa capacité d'écriture, caractéristique intrinsèque qui le définit. Ce personnage détient le secret du « midi éternel »¹⁰⁸¹ :

¹⁰⁷⁸ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.250 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.241 : « [...] si nos entregáramos a la busca de lo que no existió y lo encontráramos, entonces habríamos vencido a la muerte. »

¹⁰⁷⁹ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.170 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.165 : « el escritor ».

¹⁰⁸⁰ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.139 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.135 : « iba y venía por los patios con una pizarrita ».

¹⁰⁸¹ *Idem* : « mediodía eterno ».

Il montrait le dessin d'une circonférence, avec une droite sortant de la marge et tangente en un point à ce cercle. Lorsque les pensionnaires prenaient le soleil à l'extérieur, l'homme à l'ardoise leur disait : « Suivez-moi maintenant jusqu'au midi éternel. » Il expliquait que la circonférence représentait le temps, qui tourne sans cesse, et le point de contact avec la tangente, le présent immobile. « Notre regard tend à observer ce qui bouge, mais si nous restions un moment figés dans la contemplation du présent, le midi deviendrait éternel. [...] »¹⁰⁸²

L'homme à l'ardoise et moi, nous prenions littéralement la tangente. Pendant que le cercle du temps continuait à se mouvoir, nous allions dehors, de point en point, ainsi que l'enseigne Zénon : *Ce qui a bougé ne bouge ni dans le lieu où il est ni dans celui où il n'est pas*. Nous étions immobiles dans le présent et en même temps nous avançons. Nous ne savions pas dans quelle direction, et c'était ça le meilleur : la liberté d'être en suspens sans attendre rien ni personne.¹⁰⁸³

Ainsi, *l'écrivain* a découvert le secret de la liberté, mais surtout se fait *magister* en faisant bénéficier Simón et les autres patients de son savoir. Ce personnage est évoqué encore à deux reprises, à chaque fois pour développer un symbolisme clé de *Purgatorio*. La deuxième apparition de *l'écrivain* surgit lorsqu'il rapporte à Simón un rêve troublant et récurrent, que ce dernier rapporte à son tour à Emilia :

Pas exactement un rêve, plutôt le souvenir d'un rêve qui le poursuivait. Un énorme chien noir se jetait sur lui et le léchait. Le chien portait en lui toutes les choses qui n'avaient jamais existé et celles dont on n'imagine même pas qu'elles aient existé. Ce qui n'a jamais existé est toujours en quête d'un père, dit le chien, quelqu'un lui donne une conscience [sic]. Un dieu ? demanda l'écrivain. Non, n'importe quel père, répondit le chien. Les choses qui n'existent pas sont beaucoup plus nombreuses que celles qui parviennent à exister. Ce qui n'existera pas est infini. Les graines qui n'ont trouvé ni leur terre ni leur eau et qui ne se sont pas transformées en plantes, les êtres qui ne sont pas nés, les personnages qui n'ont pas été écrits. Les roches devenues poussières ? Non, ces roches ont été une fois. Je ne parle que de ce qui n'a pas pu être et n'a pas été, dit le chien. Le frère qui n'a pas existé car tu as existé à sa place. Si tu avais été conçu quelques secondes avant ou après, tu ne serais pas qui tu es et tu ne saurais pas que ton existence s'est perdue dans l'atmosphère de nulle part sans même que tu t'en rendes compte. Ce qui ne parvient pas à être ne sait jamais qu'il aurait pu être. On écrit des romans dans cette intention : pour réparer dans le monde l'absence perpétuelle de ce qui n'a jamais existé. Le chien se désagrèga dans les airs et l'écrivain se réveilla.¹⁰⁸⁴

¹⁰⁸² *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.139-140 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.135 : « Mostraba el dibujo de una circunferencia, tocada por una tangente que salía de los márgenes. Cuando los pacientes tomaban sol en el patio, el de la pizarrita les decía: Acompáñenme ahora al mediodía eterno. Explicaba que la circunferencia era el tiempo, girando incesantemente, y el punto de roce con la tangente representaba el presente inmóvil. Nuestra mirada tiende a mirar lo que se mueve, pero si nos quedáramos por un momento fijos en la contemplación del presente, el mediodía sería eterno. »

¹⁰⁸³ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.140-141 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.136 : « El de la pizarrita y yo nos escapábamos literalmente por la tangente. Mientras el círculo del tiempo seguía moviéndose, nosotros íbamos por afuera, de punto en punto, como enseña Zenón: *Lo movido no se mueve en el lugar en que está ni en el que no está*. Seguíamos inmóviles en el presente y a la vez avanzábamos. No sabíamos hacia dónde, y eso era lo mejor: la libertad de estar suspendidos sin esperar nada ni a nadie. »

¹⁰⁸⁴ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.170-171 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.165-166 : « No era exactamente un sueño sino el recuerdo de un sueño que se le repetía. Un enorme perro negro se le echaba encima y lo lamía. El perro llevaba dentro todas las cosas que jamás existieron y aquellas que ni siquiera imaginan que podrían haber existido. Lo que no existe está siempre buscando un padre, dijo el perro, alguien que le dé conciencia. ¿Un dios?, preguntó el escritor. No, busca cualquier padre, contestó el perro. Las cosas que no existen son muchas más que las que llegan a existir. Lo que nunca existirá es infinito. Las semillas que no encontraron su tierra ni su agua y no se convirtieron en planta, los seres que no nacieron, los personajes que no fueron escritos. ¿Las rocas que se volvieron polvo? No, esas rocas fueron alguna vez. Hablo sólo de lo que pudo ser y no fue, dijo el perro. El hermano que no existió porque vos exististe en su lugar. Si te hubieran concebido segundos antes o segundos después, no serías quien sos y no sabrías que tu existencia se perdió en el aire de ninguna parte sin que siquiera te enteraras. Lo que no llega a ser nunca sabe que pudo haber sido. Las novelas se escriben para eso: para reparar

Ce passage onirique constitue à plus d'un titre le cœur de *Purgatorio* : relaté dans la troisième partie du roman, il se situe quasiment exactement à la moitié de l'œuvre, et il exprime les motivations profondes de l'écriture de *Purgatorio*. De même, c'est un rêve de Tomás Eloy Martínez — qui avait coutume de noter ses rêves dans un petit carnet — qui est à l'origine de *Purgatorio*, et ce rêve qu'il choisit d'attribuer à « l'écrivain » résume ses ambitions : donner corps, donner conscience, à ce qui aurait pu être et n'a pas été, l'objectif de la fiction étant de *réparer dans le monde l'absence perpétuelle de ce qui n'a jamais existé*. L'auteur est ainsi un démiurge, capable de recréer des mondes entiers dans des romans.

De plus, ce message est délivré par un chien, animal symboliquement associé à la mort, aux enfers, au monde du dessous, aux empires invisibles que régissent les divinités chtoniennes ou séléniques. Sa première fonction mythique est celle de « psychopompe, guide de l'homme dans la nuit de la mort, après avoir été son compagnon dans le jour de la vie »¹⁰⁸⁵ : ici le chien guide l'écrivain vers ce qui semble être sa mission, c'est-à-dire créer une autre réalité. Le chien, auquel l'invisible est si familier, sert aussi d'intercesseur entre ce monde et l'autre, il est donc le porteur tout indiqué d'un tel message. D'autre part, ce chien a pour caractéristique d'être noir, or le noir exprime « l'état de mort accomplie et invariante. [...] Mais le monde chtonien, le dessous de la réalité apparente, est aussi le ventre de la terre où s'opère la régénération du monde diurne. S'il est noir comme les eaux profondes, c'est aussi parce qu'il contient le capital de vie latente, parce qu'il est le grand réservoir de toutes choses. [...] En tant qu'image de la mort, de la terre, de la sépulture, de la *traversée nocturne* des mystiques, le Noir est aussi attaché à la promesse d'une vie renouvelée, comme la nuit contient la promesse de l'aurore et l'hiver celle du printemps. »¹⁰⁸⁶ Le noir est « le grand réservoir de toutes choses », ce qui est en adéquation avec la nature de ce chien qui « portait en lui toutes les choses qui n'avaient jamais existé et celles dont on n'imagine même pas qu'elles aient existé. » Ainsi se trouve symboliquement condensée la raison d'être de *Purgatorio*, comme le noyau dur autour duquel se construit le roman.

Enfin, la figure de « l'écrivain » apparaît une troisième fois dans un récit qui réaffirme la souveraineté du Verbe ; le pouvoir des mots rejoint alors « l'univers des cartographes, tellement semblable à celui des romanciers dans son désir de rectifier la réalité. »¹⁰⁸⁷ Les

en el mundo la ausencia perpetua de lo que nunca existió. El perro se disolvió en el aire y el escritor volvió a despertar. »

¹⁰⁸⁵ CHEVALLIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, op.cit., p.239.

¹⁰⁸⁶ *Ibid.*, p.671-674.

¹⁰⁸⁷ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatoire*, op.cit., p.86 ; *Purgatorio*, op.cit., p.85 : « el mundo de los cartógrafos, que se parece tanto al de los novelistas en el afán de corregir la realidad. »

cartes que dessinent Simón et Emilia, et que nous avons évoquées plus haut¹⁰⁸⁸, ont elles aussi un pouvoir de transfiguration du monde :

Nous avons passé notre vie à dresser des cartes, fait remarquer Simón, et je ne sais toujours pas à quoi elles servent. Je me demande parfois si elles se réduisent à des métaphores du monde. Qu'est-ce que tu en penses, toi ?

Ce ne sont pas des métaphores mais des métamorphoses, comme les mots et comme les ombres que nous projetons. Il suffit qu'une carte dessine la réalité pour que la réalité se modifie. Pendant mon premier cours de géographie, le professeur nous avait affirmé que la principale fonction des cartes est d'empêcher que les gens ne se perdent.

Le contraire de ce que souhaitait ton père, dit Simón. Que les cartes servent à se perdre, à ignorer le jour et l'heure, où se trouvent ceux qui sont encore là. Il aurait aimé que toi et moi nous fassions des cartes où les gens disparaîtraient et se transformeraient en poussière de nulle part.

C'est peut-être ce que nous avons fait, dit Emilia. Peut-être que nous n'étions que des personnages d'une carte dessinée par lui et par les commandants, et que nous nous y sommes tous perdus. Rien n'est plus troublant que tomber dans une carte sans savoir où on est.¹⁰⁸⁹

Le travail des cartographes s'oppose donc aux desseins de la junte, leurs cartes sont autant un acte de résistance que les mots en ce qu'elles permettent la métamorphose de la réalité. L'expérience de « l'écrivain » alors relatée par Simón va unir ces deux pouvoirs : « L'écrivain [...] avec sa petite ardoise nous avait dit avoir lui-même disparu deux fois dans une carte. »¹⁰⁹⁰ Alors perdu au Japon, sa situation est critique, surtout en ce qu'il est démuné de sa seule arme, le langage : « Il ne parlait pas japonais, il ne lui restait pas un centime [...]. Pis qu'un mendiant, c'était un homme sans langue. »¹⁰⁹¹ Le seul mot à sa disposition est alors « Hákata », ville où il doit se rendre pour espérer rejoindre Buenos Aires ; mais ce mot va se charger d'un pouvoir insoupçonné, car comme nous l'avons analysé un peu plus haut¹⁰⁹², « Hákata » est une sorte de sésame ouvrant une porte dans les cartes, permettant à ce personnage d'accéder à plusieurs reprises à d'autres réalités.

Dès le début de *Purgatorio*, une place importante est accordée aux cartes, et déjà un parallèle s'installe entre elles et la littérature, leur pouvoir de création étant similaire :

¹⁰⁸⁸ Voir partie 2.2.4. de notre travail.

¹⁰⁸⁹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.191-192 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.185 : « Nos hemos pasado la vida haciendo mapas, apunta Simón, y todavía no sé para qué sirven. A veces me pregunto si son tan sólo metáforas del mundo. ¿A vos qué te parece? »

No son metáforas sino metamorfosis, como las palabras y como las sombras que proyectamos. Basta que un mapa dibuje la realidad para que la realidad ya no sea igual. En el primer curso de geografía que tomé, el profesor nos dijo que la función principal de los mapas es impedir que la gente se pierda.

Lo contrario de lo que tu padre quería, dice Simón. Que los mapas sirvieran para perderse, para no saber en qué día se vive, cuál es la hora, dónde están los que todavía están. Le habría gustado que vos y yo hiciéramos mapas en los que las personas desaparecieran y se volvieran polvo de ninguna parte.

Tal vez es lo que hicimos, dice Emilia. Tal vez fuimos sólo figuras de un mapa que él y los comandantes dibujaban, y en ese mapa todos nos perdimos. No hay nada tan desconcertante como caer dentro de un mapa y no saber dónde estás. »

¹⁰⁹⁰ *Idem* : « El escritor [...] con la pizarrita nos dijo que él había desaparecido dos veces dentro de un mapa. »

¹⁰⁹¹ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.192 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.186 : « No hablaba japonés, no le quedaba un centavo [...]. Era peor que un mendigo: era un hombre sin lengua. »

¹⁰⁹² Voir partie 2.2.4. de notre travail.

Sans aucun rapport avec leur conversation, l'un des inconnus s'était mis à annoncer les cours que l'on apprend pendant les premières années de cartographie. Les cartes, déclara-t-il, sont des copies imparfaites de la réalité, qui décrivent sur des surfaces planes ce qui représente en réalité des volumes, des cours d'eau en mouvement perpétuel, des montagnes victimes de l'érosion et des éboulements. Puis il ajouta : Les cartes sont des fictions mal écrites. Trop d'informations et aucune histoire. Celles de jadis étaient de vraies cartes : là où il n'y avait rien, elles créaient des mondes.¹⁰⁹³

Pendant son adolescence, [Emilia] éprouvait une énorme curiosité pour ce qu'elle ignorait et elle dessinait des cartes semblables à des poèmes : des cartes de villes imaginaires ne figurant que dans des livres ou des paysages effacés par la poussière de l'histoire.¹⁰⁹⁴

Les protagonistes considèrent donc d'ores et déjà les cartes comme une métaphore du monde tangible. Notons par ailleurs que le métier d'Emilia et de Simón constitue un trait essentiel de leur personnalité, ainsi lorsque les parents d'Emilia se chargent de meubler leur appartement de jeunes mariés,

Simón avait insisté pour apporter au moins les tables à dessin de leurs chambres de célibataires, les encyclopédies et les manuels de cartographie, afin qu'il subsiste quelque chose de leurs identités.¹⁰⁹⁵

Les cartes sont l'élément auquel se raccrochera Emilia après la disparition de Simón : nous avons ainsi vu qu'elle parcourt le monde à sa recherche, et lui laisse des indices de son passage en nommant des rues d'après leur nom. Bientôt il lui apparaît que la réponse se trouve dans les cartes, tout comme l'écrivain avait réussi à entrer dans une carte : il ne s'agit pas de faire des cartes une métaphore, mais une métamorphose de ce monde.

Ainsi, tout comme Martínez se propose de recréer à travers *Purgatorio* ce qui aurait pu être mais n'a pas été, il apparaît à Emilia qu'elle pourra convoquer Simón grâce aux cartes qu'elle dessine, tout comme il suffit à « l'écrivain » de prononcer le mot « Hákata » pour entrer dans une carte ; cette fois-ci, le sésame sera le prénom de Simón :

Je l'apprends quand je découvre une carte au milieu des papiers qu'elle a laissés : la carte d'une ville qui s'étend dans le temps, non dans l'espace, ce qui la rend peut-être impossible. Il y a des franges transparentes, avec des dates, sous lesquelles la ville en devient toujours une autre. Au milieu se dresse un grand palais près d'un lac ou d'un étang. Sur le palais, elle a écrit le mot clé de sa vie, Simón, en lettres majuscules. La carte est déchirée, mouillée de salive et de larmes. Il lui manque un bord, des morceaux, des boussoles, des échelles, et je ne juge pas nécessaire de demander où ils sont.¹⁰⁹⁶

¹⁰⁹³ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.16 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.16 : « Sin qui viniera a cuento, uno de los desconocidos repitió lecciones que se aprenden en las primeras clases de Cartografía. Los mapas, dijo, son copias imperfectas de la realidad, que describen en superficies planas lo que en verdad son volúmenes, cursos de agua en perpetuo movimiento, montañas afectadas por la erosión y los derrumbes. Los mapas son ficciones mal escritas. Demasiada información y ninguna historia. Mapas eran los de antes: donde había nada creaban mundos. »

¹⁰⁹⁴ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.226 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.219 : « Durante la adolescencia [Emilia] sentía una enorme curiosidad por lo que desconocía y dibujaba mapas como si escribiera poemas: mapas de ciudades imaginarias que sólo aparecían en los libros o de paisajes borrados por el polvo de la historia. »

¹⁰⁹⁵ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.116 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.113 : « Simón insistió en que al menos llevaran las mesas de dibujo de sus cuartos de solteros, las enciclopedias y los manuales de cartografía para que algún resto de sus identidades siguiera en pie. »

¹⁰⁹⁶ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.271-272 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.263-264 : « Lo sé cuando veo un mapa entre los papeles que ha dejado: el mapa de una ciudad que se extiende sobre el tiempo, no sobre el espacio, y tal vez por eso una ciudad imposible. Hay franjas transparentes con fechas, debajo de las cuales la ciudad es siempre otra. En el centro se alza un gran palacio junto a un lago o un estanque. Sobre el palacio ha escrito la palabra

Si le roman élabore sa propre version de la réalité, déclarant par là même la puissance de l'imagination et exaltant la souveraineté du Verbe, il mine aussi le concept même de vérité, en mettant en avant son caractère insaisissable ; les cartes utilisent également cette même capacité de métamorphose de la vérité. Contrairement au *dominus*, qui use de l'historiographie, le *magister* s'assume ouvertement comme fabrique d'illusions au formidable pouvoir de suggestion — tout en menant un véritable travail d'information et de dénonciation du pouvoir oppresseur, tel est le paradoxe.

Ainsi, si le pouvoir autoritaire présente toutes les caractéristiques du *dominus*, du maître qui asservit, le contre-pouvoir artistique est aussi un maître, mais dont les objectifs sont diamétralement opposés à ceux du *dominus* : il s'agit alors d'éduquer (comme le précise Marie-Claire Kerbrat, étymologiquement : *ex-ducere*, « conduire hors de »), c'est-à-dire de libérer, et tel est le but du *magister*. Notons que c'est précisément ce que réussissent les personnages utilisant les cartes dans *Purgatorio*, cartes qui précisément les « conduisent hors de » cette réalité funeste et étriquée ; de la même façon, nous verrons que le roman parviendra à libérer Emilia de son purgatoire grâce au pouvoir de ses mots.

Dans *Purgatorio* vont donc s'affronter le *dominus* Dupuy, représentant de tous les *domini* qui soumettaient l'Argentine à l'époque, et un certain nombre de *magistri*. Aussi, malgré l'évidente terreur qu'inspire un personnage aussi inquiétant que Dupuy, notons que la narration insinue déjà des éléments qui discréditent dès le départ ce personnage, le rendant toujours plus abject et méprisable, en usant de l'ironie ou en montrant les rouages de ses pensées : on voit bien que les idéaux politiques qu'il met en avant pour justifier ses actes lui importent peu à l'heure de préserver son capital financier et sa liberté. Sa fausseté ainsi mise en avant, ce personnage inspire toujours plus de dégoût. Dès le début du roman, l'ironie est palpable dans la caractérisation de Dupuy, notamment dans les références voilées à son opportunisme :

Nul ne remettait en cause l'intégrité du docteur Dupuy. Même le général Perón, alors qu'il était moribond, avait vanté ses mérites : « Lisez Dupuy. C'est celui qui a le plus judicieusement interprété mes actes politiques. Et pas seulement les miens : il a été le meilleur interprète de tous les gouvernements. »¹⁰⁹⁷

cifra de su vida, Simón, con letras mayúsculas. El mapa está desgarrado, mojado de babas y de lágrimas. Le faltan franjas, pedazos, brújulas, escalas, y no creo que sea necesario preguntar dónde están. »

¹⁰⁹⁷ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.33-34 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.32 : « Nadie cuestionaba la integridad del doctor Dupuy. Hasta el propio Perón, ya moribundo, lo había elogiado: "Lean a Dupuy", dijo. "Es el que más certeramente ha interpretado mis actos de gobierno. Y no sólo los míos: ha sido el mejor intérprete de todos los gobiernos." »

Le docteur Dupuy écrivait toutes les proclamations associant décadence et démocratie et exaltant l'essence nationale. Il n'expliquait jamais les variations éventuelles de cette essence ni sa nature. Les gouvernements se succédaient et l'essence nationale passait d'une main à l'autre sans se modifier.¹⁰⁹⁸

L'auteur-narrateur Martínez use donc déjà de son pouvoir de créateur pour mettre la junte et ses représentants en position de faiblesse. Plusieurs démiurges vont ainsi croiser le fer dans *Purgatorio* avec la réalité créée par la dictature, l'un d'eux sous les traits d'Orson Welles lui-même. Dupuy et Welles vont ainsi s'affronter dans une joute verbale menée — dominée — de bout en bout par le cinéaste, subie par un Dupuy médusé, véritable pantin entre les mains de Welles, et qui ne soupçonne pas même le coup final que lui réserve celui-ci, lui qui se targue de toujours tout anticiper : le manipulateur manipulé subit alors une cuisante défaite.

Au seuil de cette scène, on nous présente un Dupuy au pouvoir amoindri ; en effet, les commandants lui rappellent les limites géographiques de son pouvoir. Son pouvoir n'est donc plus illimité, ce qui porte atteinte à son statut de *dominus* :

[...] vos propos n'ont malheureusement d'impact qu'à l'intérieur du pays. Et le pays est déjà convaincu. [...] Votre article a été traduit et envoyé par nos ambassades aux quotidiens étrangers, dit le marin. Nous avons offert des fortunes pour qu'ils le publient. La plupart nous ont répondu qu'ils le refusaient, y compris sous forme de publicité rédactionnelle.¹⁰⁹⁹

Le discours de Dupuy n'a donc pas d'impact à l'étranger, il y est refusé tout net, et même la corruption par l'argent ne fait pas fléchir les journaux. Dupuy cherche alors à « mondialiser » son emprise, et il choisit pour cela de faire réaliser par un porte-parole au discours reconnu de par le monde un film de propagande autour du mondial de football : Orson Welles. Dupuy évoque alors ce qui les unit :

Welles [...] manquait toujours d'argent, se débattant contre des producteurs qui mutilaient ses œuvres d'art.

Cela ne lui arrivera pas avec moi, songea Dupuy. Je parle la même langue que lui.¹¹⁰⁰

Ce même langage, c'est celui de l'imagination, de l'illusion — ou du moins c'est ce que croit Dupuy, confondant mensonge et falsification, comme nous pourrions le constater. Mais Dupuy commettra deux erreurs, découlant de sa méconnaissance d'une part du caractère du

¹⁰⁹⁸ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.34 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.32-33 : « El doctor Dupuy escribía todas las proclamas que identificaban decadencia con democracia y exaltaban el ser nacional. Nunca explicaba si el ser cambiaba o si era siempre el mismo, ni de qué estaba hecho. Los gobiernos se sucedían y el ser nacional pasaba sin alterarse de una mano a otra. »

¹⁰⁹⁹ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.207 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.201 : « [...] lo que usted dice sólo influye, por desgracia, dentro del país. Y el país ya está convencido. [...] Su columna ha sido traducida y enviada por nuestras embajadas a los diarios del extranjero, dijo el marino. Hemos ofrecido fortunas para que la publiquen. La mayoría nos ha contestado que no la quieren, ni aun como espacio de publicidad. »

¹¹⁰⁰ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.210 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.204 : « Welles [...] andaba siempre corto de dinero, peleándose con productores que le mutilaban sus obras de arte.

No le va a pasar eso conmigo, pensó Dupuy. Yo hablo su mismo lenguaje. »

cinéaste, selon lui « plutôt un bœuf blasé qu'un taureau de combat »¹¹⁰¹, et d'autre part de son œuvre elle-même :

Il n'avait qu'une vague idée des réalisations précédentes de Welles mais il savait que son premier film, *Citizen Kane*, était considéré par les spécialistes comme l'œuvre majeure du cinéma. Cela lui suffisait. Il n'avait pas besoin de voir le film, juste de quelques informations supplémentaires sur le personnage.¹¹⁰²

On mentionne notamment qu'il ne prend pas le temps de visionner *F for fake* !, film dans lequel Welles tient le rôle d'un prestidigitateur évoquant la vie d'un grand faussaire :

On avait raconté à Dupuy que Welles avait tourné peu auparavant un film sur la mystification et la magie, *F for Fake*. Il en possédait une copie dans la petite salle de projection de *La República*, mais il n'avait pas eu le temps de la regarder.¹¹⁰³

Dupuy commet là une grave erreur, car la problématique de *F for fake* l'aurait éclairé sur la personnalité de Welles ainsi que sur ses idéaux. La référence à cette œuvre en particulier n'est pas fortuite ; alors qu'il était en pleine rédaction de *Purgatorio*, Martínez avait consacré un article à ce film de Welles :

Il est maintenant usuel que, dans les mois précédant les élections, les politiciens déploient face aux électeurs leurs catalogues d'illusions. [...] L'art est en général un excellent antidote contre ces mystifications. Il y a quelques mois a été réédité en DVD un film peu diffusé qu'Orson Welles a réalisé en 1973, *F for Fake* (« F de Faux »), mutilé pour sa projection commerciale par des distributeurs iraniens et diffusé en Argentine sous un autre titre, *Vérités et mensonges*. Comme toutes les œuvres de Welles, celle-ci n'a pas de prétentions pédagogiques ou morales, mais elle est le reflet implacable d'une époque de confusion, comme l'était celle d'il y a trente ans et comme l'est celle d'aujourd'hui.

Le film commence sur les quais d'une gare brumeuse, où un magicien de cirque transforme les pièces que lui fournissent les passagers en clés de sable, en feux de Bengale et en anges de coton qui se dissolvent lorsque quelqu'un essaie de les toucher. Tandis qu'une femme éthérée avance entre les valises, la voix sépulcrale de Welles exalte la noblesse du mensonge contre l'étroitesse de la falsification, avant d'expliquer en trois histoires quelles sont les différences entre l'une et l'autre.

Dans la première partie, le chef de la police secrète du tsar ourdit un livre paranoïaque, *Protocoles des sages de Sion*, pour justifier les pogroms russes insensés du début du XX^e siècle. La deuxième partie est une laborieuse entrevue du biographe falsificateur Clifford Irving avec le faussaire de tableaux Elmyr de Hory. Tous deux discutent près des tables de jeu de Las Vegas, sur le pont de Londres et dans un hangar secret d'Ibiza, parmi d'innombrables tableaux de Matisse, Bracque et Van Gogh, tous faux, bien sûr.

La supercherie finale est autobiographique : Welles se montre lui-même en 1938, terrorisant les paysans du Midwest nord-américain avec sa version radiophonique de *La guerre des mondes*, mais aussi bien le documentaire qui relate cette mystification que les reportages faits sur les fermiers en fuite et les automobilistes paralysés sur les routes de l'Ohio sont montés avec des coupures d'archives, d'autres films, des photos truquées et des jongleries d'ordinateur. Depuis un horizon halluciné, Welles explique, avec sa merveilleuse voix de cave, que le mensonge est la finalité de tout art, tandis que la falsification n'est qu'un moyen pour obtenir des bénéfices, ce qui est une citation de l'essai d'Oscar Wilde *La décadence du mensonge*.¹¹⁰⁴

¹¹⁰¹ *Idem.* : « más un buey aburrido que un toro de lidia ».

¹¹⁰² *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.209-210 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.203-204 : « Tenía sólo una vaga idea de lo que Welles había hecho, pero sabía que su primer film, *El ciudadano Kane*, era señalado por los especialistas como el mejor de la historia del cine. Eso le bastaba. No necesitaba ver *El ciudadano*, sólo necesitaba unos pocos datos más sobre el personaje. »

¹¹⁰³ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.215 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.209 : « A Dupuy le habían comentado que Welles había estrenado hacía poco una película sobre las falsificaciones y la magia, *F for Fake*. Tenía una copia en la salita de proyecciones de *La República*, pero no había tenido tiempo para verla. »

¹¹⁰⁴ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, « Verdades y mentiras », *La Nación*, 03 mars 2007 : « Ya es costumbre que, en los meses preelectorales, los políticos desplieguen ante los votantes sus catálogos de ilusiones. [...] El arte suele

Nul doute que Martínez n'a donc pas choisi au hasard le modèle du personnage qui affrontera et vaincra Dupuy, lui qui use de la falsification pour protéger ses intérêts, aux antipodes donc de l'éthique de Welles. Cette distinction affleure dans *F for fake !*, dont la trame narrative repose en partie sur une promesse faite par Orson Welles lui-même au spectateur : « Pendant la prochaine heure, tout dans ce film est strictement basé sur des faits vérifiables ». ¹¹⁰⁵ Et Welles d'insister : « Vous devez vraiment croire que ce qui vient ensuite est un fait établi. » ¹¹⁰⁶

Si Dupuy avait visionné *F for fake !*, il aurait d'une part compris qu'il allait être confronté à un redoutable maître de l'illusion, et d'autre part la tirade finale de Welles ne lui aurait laissé aucun espoir quant au succès de son entreprise. En effet, Welles conclut ainsi son film en s'adressant à son spectateur :

Au tout début du film, je vous ai fait une promesse, vous souvenez-vous ? Je vous ai promis que pendant une heure, je ne vous dirais que la vérité. Cette heure, mesdames et messieurs, est terminée ; pendant les 17 dernières minutes, je n'ai cessé de vous mentir.

La vérité, et veuillez nous en pardonner, c'est que pendant tout ce temps nous avons forgé une histoire d'art. En tant que charlatan, bien sûr, mon rôle était d'essayer de la rendre réelle. Bien que la réalité n'ait rien à voir avec ça. La réalité ? C'est la brosse à dents qui vous attend chez vous, dans son verre. Un ticket de bus. La paie. Et la tombe.

Dans les bons jours, peut-être qu'Elmyr a comme moi quelques regrets d'avoir été un charlatan, mais aucun de nous deux n'est fier au point de prétendre être vraiment pire que le reste d'entre vous.

Non, ce que nous, menteurs professionnels, espérons servir, c'est la vérité. J'ai peur que le mot prétentieux pour cela soit « art ». Picasso lui-même a dit : « L'art est un mensonge. Un mensonge qui nous fait prendre conscience de la vérité. » Le grand-père d'Oja, flottant ici dans les airs, n'a aucun commentaire à ajouter, ce qui n'est pas surprenant, puisqu'il n'a jamais existé !

ser un excelente antidoto contra esos engaños. Hace pocos meses volvió a editarse en DVD una poco difundida película que Orson Welles realizó en 1973, *F for Fake* ("F de falso"), mutilada para su exhibición comercial por distribuidores iraníes y difundida en la Argentina con otro título, *Verdades y mentiras*. Como todas las obras de Welles, tampoco en ésta hay afares pedagógicos o morales, sino el implacable reflejo de una época de confusión, como era la de hace tres décadas y como es la de ahora.

La película comienza en los andenes de una estación brumosa, donde un mago de circo transforma las monedas que le proporcionan los pasajeros en llaves de arena, luces de bengala y ángeles de algodón que se disuelven cuando alguien intenta tocarlos. Mientras una mujer etérea avanza entre las valijas, la voz sepulcral de Welles exalta la nobleza de la mentira contra la estrechez de la falsificación, antes de explicar en tres historias cuáles son las diferencias entre una y otra.

En la primera parte, el jefe de la policía secreta del zar urde un libro paranoico, *Protocolos de los sabios de Sión*, para justificar los demenciales pogromos rusos de comienzos del siglo XX. La segunda parte es una laboriosa entrevista del biógrafo falsificador Clifford Irving al falsificador de cuadros Elmyr de Hory. Ambos conversan junto a las mesas de juego de Las Vegas, en el puente de Londres y en un galpón secreto de Ibiza, entre incontables cuadros de Matisse, Bracque y Van Gogh, todos falsos, por supuesto.

La superchería final es autobiográfica: Welles se muestra a sí mismo en 1938, aterrorizando a los campesinos del Medio Oeste norteamericano con su versión radial de *La guerra de los mundos*, pero tanto el documental que narra esa mistificación como los reportajes a granjeros en fuga y automovilistas paralizados en las rutas de Ohio están fraguados con recortes de archivo, películas ajenas, fotos trucadas y malabarismos de computadora. Desde un horizonte alucinado, Welles explica, con su maravillosa voz de sótano, que la mentira es la finalidad de todo arte, mientras que la falsificación es sólo un medio para obtener ganancias, lo que es una cita del ensayo de Oscar Wilde *La decadencia de la mentira*. » Nous traduisons toutes les citations de cet article.

¹¹⁰⁵ WELLES, Orson, *F for Fake!*, France/Iran/Allemagne de l'Ouest, 1975, 85 minutes : « For the next hour everything in this film is strictly based on the available facts. » Nous traduisons toutes les citations de ce film.

¹¹⁰⁶ *Ibid.* : « You really must believe that what comes afterwards is solid fact. »

A la mémoire de ce grand homme qui ne cessera jamais d'exister, je présente mes excuses et vous souhaite à tous, gens honnêtes et autres, une excellente soirée.¹¹⁰⁷

Ainsi, pour Welles, l'art de l'illusion a pour but de servir la vérité, et n'en montre que mieux les artifices des tromperies verbales et visuelles, enseignant la circonspection au spectateur. Ce sont là des valeurs éthiques — ainsi qu'esthétiques bien sûr — particulièrement appréciées par Martínez, qui l'ont décidé à faire jouer ce rôle capital à Welles dans *Purgatorio* :

J'admire beaucoup Welles, pour moi il est éthiquement très estimable. Il m'a semblé que si l'épisode n'avait pas de vraisemblance, il ne pouvait pas avoir de force, et je me suis mis à étudier Welles ; aussi lorsque Dupuy lui rend visite je savais où il était et ce qu'il faisait. J'ai découvert qu'à cette époque, Orson Welles prêtait sa voix pour un film qui s'appelle *Génocide*, et il m'a semblé intéressant de lui rendre cet hommage.¹¹⁰⁸

Ayant rencontré personnellement Welles, ce choix est également motivé par la personnalité unique du cinéaste :

J'ai pensé que la dictature, dans cette recherche de grandiose qu'elle voulait que soit le Mondial, imiterait le style nazi, mais poussé à l'extrême. J'ai connu Welles lors de la dernière corrida d'Antonio Bienvenida, lorsque j'étais en Espagne, en train de rédiger une note pour *Primera Plana* sur la Guerre Civile. Je me suis approché de Welles et je lui ai demandé ce qu'il pensait des taureaux. Et il m'a dit : « Celui-ci n'est pas mal, ils l'ont amené aujourd'hui et il est un peu fatigué ». Welles en savait beaucoup sur les taureaux, presque autant que sur le cinéma. Il m'a semblé que c'était quelqu'un qui pouvait tirer dans n'importe quelle direction, un frondeur dans le meilleur sens du terme. Je me suis beaucoup amusé en écrivant cette partie du roman. Dans un roman aussi mélancolique que celui-ci, j'avais besoin d'un peu d'humour.¹¹⁰⁹

¹¹⁰⁷ *Ibid.* : « Right at the very beginning, I did make you a promise, remember? I did promise that for one hour, I'd tell you only the truth. That hour, ladies and gentlemen, is over ; for the past 17 minutes I've been lying my head off.

The truth, and please forgive us for it, is that we've been forging an art story. As a charlatan, of course my job was to try to make it real. Not that reality has anything to do with it. Reality? It's the toothbrush waiting at home for you in its glass. A bus ticket. A pay check. And the grave.

In the right mood perhaps Elmyr has just a few regrets as I have to have been a charlatan, but we're not so proud either of us as to lay any superior claim to being very much worse than the rest of you.

No, what we professional liars hope to serve is truth. I'm afraid the pompous word for that is art. Picasso himself said it: "Art is a lie. A lie that makes us realize the truth." Oja's grand father, floating here in the air, has no comment, which is not surprising, because he never existed!

To the memory of that great man [Picasso] who will never cease to exist, I offer my apologies and wish you all, true and false, a very pleasant good evening. »

¹¹⁰⁸ GALLEGO-DÍAZ, Soledad, interview de Tomás Eloy Martínez, « Hay diez años de mi vida que se han ido para siempre y que son irrecuperables », *op.cit.* : « Yo admiro mucho a Welles, para mí es éticamente muy valioso. Me pareció que si el episodio no tenía verosimilitud no podía tener fuerza y me puse a estudiar a Welles, así que cuando Dupuy le visita yo sabía dónde estaba, qué hacía. Descubrí que en esa época Orson Welles prestó su voz para una película que se llama Genocidio, y me pareció interesante devolverle el homenaje. »

¹¹⁰⁹ FRIERA, Silvina, « Tomás Eloy Martínez habla de *Purgatorio*, su nueva novela. "Tuve que meterme en un tembladeral" », *op.cit.* : « Pensé que la dictadura en esa búsqueda de lo grandioso que quería que fuera el Mundial imitaría lo nazi, pero llevado al extremo. A Welles lo conocí en la corrida final de Antonio Bienvenida, cuando yo estaba en España, haciendo una nota para *Primera Plana* sobre la Guerra Civil. Me acerqué a Welles y le pregunté qué le parecían los toros. Y me dijo: "Este no está mal, lo han traído hoy y está un poco cansado". Welles sabía muchísimo de toros, casi tanto como de cine. Me pareció que era un tipo que podía disparar para cualquier lado, un irreverente en el mejor sentido de la palabra. Me divertí mucho escribiendo esa parte de la novela. En una novela tan melancólica como ésta necesitaba un poco de humor. » Nous traduisons.

En effet, au-delà de l'affrontement de deux maîtres de l'illusion, cette rencontre est l'occasion d'introduire une touche d'humour dans un roman au sujet si grave. Welles se joue avec délectation d'un Dupuy naïf et sûr de lui, et le lecteur savoure ce combat perdu d'avance pour le docteur.

En effet, Dupuy sous-estime dès le départ son interlocuteur, et se comporte dès le départ en *dominus*, comme l'indiquent ses réflexions :

Si Welles **obéissait** à ses **ordres**, le documentaire sur l'Argentine passerait à la postérité comme la Bible du cinéma. Plus il pensait à ce projet, plus il **était persuadé de l'impossibilité d'un échec**.¹¹¹⁰

Il n'avait **plus aucun doute**. Il déposerait aux pieds de Welles tout ce que le cinéaste exigerait [...]. **Lui, Dupuy, choisirait** la musique de fond. **Il convaincrerait** Welles de la nécessité d'airs martiaux, de mélodies remplies d'enthousiasme et surtout de tangos. [...]. **Orson le remercierait à genoux**.¹¹¹¹

La junte elle-même transmet ses ordres, chacun ajoutant son exigence personnelle :

Le chef marin, un amiral, dit qu'il acceptait cette idée **si** on le montrait entrant dans le stade avec la veuve de Perón. [...] Le chef aérien **voulait** que le film commence par un défilé d'appareils de combat. L'Anguille **exigea** que Welles récite une prière demandant que Dieu bénisse l'Argentine [...].¹¹¹²

Mais si Dupuy arrive assuré et confiant en sa capacité de domination, le rapport de force va s'inverser tout au long de l'échange avec le cinéaste. L'erreur première de Dupuy sera de considérer que Welles se soumettrait à son bon vouloir, ce qui pourtant transparaît déjà lors de leur rencontre initiale à Tolède :

[...] il se retourna vers Welles, qui le dépassait d'une tête. Allons, décidez-vous ! Souhaitez-lui aussi bonne chance. Welles ne prononça pas un mot, il tendit la main à Bienvenida et éteignit son cigare.¹¹¹³

Aux impératifs et à l'exhortation de Dupuy, Welles ne répond même pas, ce qui constitue une première désobéissance : Dupuy ne peut pas contrôler le discours de Welles, et il lui est par ailleurs inférieur physiquement. Déjà, lorsque Dupuy demande à le rencontrer, Welles s'avère un adversaire bien plus redoutable que ne l'espère Dupuy :

Dites à ce monsieur qu'il vienne me voir. Capone, Lucky Luciano et Costello m'ont couru après pour que je leur fasse des films. Je les ai virés et je suis toujours vivant.¹¹¹⁴

¹¹¹⁰ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatoire, op.cit.*, p.210 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.204 : « Si Welles **obedecía** sus **órdenes**, el documental sobre la Argentina pasaría a la historia como la Biblia del cine. Cuanto más pensaba en el proyecto, más **seguro estaba** de que **no podía fallar**. » Nous soulignons.

¹¹¹¹ *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.210 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.205 : « [...] **no le quedaron dudas**. Pondría a los pies de Welles todo lo que le pidiera [...]. **Él, Dupuy, iba a elegir** la música de fondo. **Convencería** a Welles de que necesitaban aires marciales, obras entusiastas y sobre todo tangos. [...] **Orson le iba a dar las gracias de rodillas**. » Nous soulignons.

¹¹¹² *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.210 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.206 : « El jefe marino, un almirante, dijo que aprobaba la idea **si** lo mostraban entrando en el estadio con la viuda de Perón. [...] El jefe aéreo **quería** que la película empezara con un desfile de aviones de combate. La Anguila **exigió** que [...] Welles pronunciara una oración pidiendo la bendición de Dios para la Argentina. » Nous soulignons.

¹¹¹³ *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.211 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.205 : « [...] se volvió hacia Welles, que le llevaba una cabeza. Anímese usted también hombre, ¿qué espera? Deséele buena suerte. Welles no respondió una palabra, le extendió la mano a Bienvenida y apagó su cigarro. »

Welles ne s'abaisse pas même à prononcer le nom de Dupuy — tout comme Martínez ne s'abaisse pas à prononcer le nom de Videla, surnommé la Anguila. D'emblée, il ne semble pas de ceux sur lesquels on fait pression, puisque même de redoutables mafieux ne l'ont pas fait plier.

Dès le début de leur entretien, Welles se révèle impossible à dominer ; tout d'abord, il refuse de parler dans la langue de son interlocuteur — bien qu'il la maîtrise parfaitement, comme on nous l'a fait savoir plus haut —, ce qui démontre déjà l'indépendance de son discours : « Il s'adressa à lui en espagnol, confiant. Le réalisateur lui répondit en anglais. »¹¹¹⁵

De même, à la première tentative de familiarité de Dupuy, Welles se positionne subtilement :

Je peux t'appeler Orson ? dit Dupuy. Nous nous sommes rencontrés il y a dix ans dans la loge d'Antonio Bienvenida.

Appelle-moi Orsten, dit Welles, sans donner aucun signe de se souvenir de Bienvenida. C'est ainsi que m'appelait Lucky Luciano : Orsten. Et moi je l'appelais Charlie. Je peux t'appeler Charlie ?¹¹¹⁶

Faisant mine de ne pas reconnaître Dupuy, il lui refuse la proximité réclamée, tout en annonçant déjà en filigrane l'issue de cette conversation : en assimilant Dupuy à Lucky Luciano — à un criminel donc —, et en établissant un parallèle entre les deux conversations, on peut déjà supposer que Welles refusera de réaliser le film que lui demande Dupuy, comme il l'avait refusé à Luciano par le passé. Destabilisé, Dupuy éprouve alors le besoin de réaffirmer son statut de maître :

Lui, Dupuy, était un maître en matière de politique ; Welles, même pas un apprenti. En revanche, Dupuy n'était plus entré dans un cinéma depuis des années.¹¹¹⁷

Tout en déclarant sa position de *dominus* (« maestro »), Dupuy saisit pourtant ce qui le sépare du cinéaste : ils ont beau parler le « même langage », ils ne sont pourtant pas du même monde. Si Dupuy était arrivé assuré de sa réussite, à ce stade de leur échange, il ne peut qu'admettre que le rapport de force est équilibré, et que rien donc ne lui assure une victoire facile. A cet instant, Welles montre à son tour être conscient de ce qui l'unit à ce *dominus* — la maîtrise de l'illusion — : « Ici, dans ces journaux, j'ai lu que dans ton pays il y a des

¹¹¹⁴ *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.213 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.206-207 : « Díganle a ese hombre que venga a verme. Tuve a Capone, a Lucky Luciano y a Costello persiguiéndome para que les hiciera películas. Me los saqué de encima y sigo vivo. »

¹¹¹⁵ *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.213 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.207 : « Le hablé en español, confiado. El director le respondió en inglés. »

¹¹¹⁶ *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.214 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.207 : « ¿Puedo llamarte Orson?, dijo Dupuy. Nos conocimos hace diez años en el camarín de Antonio Bienvenida.

Lámame Orsten, dijo Welles, sin dar señales de recordar a Bienvenida. Así me llamaba Lucky Luciano, Orsten. Y yo a él lo llamaba Charlie. ¿Puedo llamarte Charlie? »

¹¹¹⁷ *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.214 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.208 : « Él, Dupuy, era un maestro de la política; Welles, menos que un aprendiz. Y, a la inversa, Dupuy llevaba años sin pisar una sala de cine. »

magiciens, des illusionnistes, c'est vrai, Charlie ? Comme tu dois le savoir, je suis plus un illusionniste qu'un metteur en scène de cinéma. »¹¹¹⁸

C'est précisément à ce moment que Welles prend l'avantage, que Dupuy perd pied et ne fera plus que subir la conversation :

Tu veux filmer des magiciens ? Dupuy était surpris. Aucun problème, dit-il. En Argentine, il y en a beaucoup. Tu pourras disposer de tous ceux dont tu auras besoin. Ecoute-moi, Charlie, je lis ici (Welles reposa son énorme main sur les chemises) que les magiciens de ton gouvernement font disparaître les gens qui se promènent dans la rue. Dupuy s'inquiéta.¹¹¹⁹

Dupuy entrevoit l'erreur de jugement qu'il a commise, et ne peut qu'admettre qu'il est face à « un génie de la mystification »¹¹²⁰ après une démonstration de prestidigitation spectaculaire de Welles, qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler la scène inaugurale de *F for fake* ! : « Le réalisateur était malin et plus raffiné que ne le pensaient les services secrets. »¹¹²¹

Et en effet, le cinéaste donne à Dupuy une leçon magistrale sur l'art du mensonge, une leçon aussi bien théorique que pratique, puisqu'il met directement en application ses préceptes dans cette même conversation : « Charlie, un grand commentateur fait et défait la réalité à sa guise. »¹¹²²

Avant de procéder à un acte de prestidigitation, Welles commence par mettre en garde Dupuy :

L'art est illusion, Charlie, la réalité est illusion. Les choses n'existent que quand tu les vois, on pourrait dire que ce sont tes sens qui créent les objets. Mais qu'arrive-t-il quand ce quelque chose d'inexistant se dresse et te regarde à son tour ? Il cesse d'être une chose, il te révèle qu'il existe, il se rebelle, c'est un être doué de densité, d'intensité.¹¹²³

Welles démontre donc ne pas être dupe des intentions de Dupuy et de la junte ; ses insinuations se font plus violentes, menaçantes :

¹¹¹⁸ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.215 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.209 : « Aquí, en estos papeles, he leído que en tu país hay magos, ilusionistas, Charlie. ¿Es verdad? Como sabrás, yo soy más un ilusionista que un director de cine. »

¹¹¹⁹ *Idem* : « ¿Querés filmar a los magos? Dupuy estaba sorprendido. Ningún problema, dijo. En la Argentina hay muchos. Puedes contar con todos los que necesites. Óyeme, Charlie, aquí leo (Welles volvió a posar su enorme mano sobre las carpetas) que los magos de tu gobierno hacen desaparecer a la gente en las calles. Dupuy se alarmó. »

¹¹²⁰ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.219 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.213 : « un genio del engaño ».

¹¹²¹ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.216 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.210 : « El director era astuto y más refinado de lo que pensaban los servicios de inteligencia. »

¹¹²² *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.220 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.214 : « Charlie, un gran locutor hace y deshace la realidad como se le da la gana. »

¹¹²³ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.216 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.210 : « El arte es ilusión, Charlie, la realidad es ilusión. Las cosas existen sólo cuando las ves, se podría decir que tus sentidos crean los objetos. Pero ¿qué pasa cuando ese algo inexistente se levanta y te devuelve la mirada? Deja de ser un algo, te revela que existe, se rebela, es un alguien con densidad, con intensidad. »

Nous réalisons ton documentaire, mais il n'y a pas de Coupe du monde, il n'y a pas de joueurs, il n'y a pas de matches de football. Il n'y a que la magie. Tu cesses de le voir, tu cesses de parler et tout disparaît. Ce sera une grande métaphore de ton pays.¹¹²⁴

Dans ton pays, la magie peut fonctionner, Charlie, les Martiens, l'apocalypse, les prophètes marchant sur l'eau. Vous autres, vous croyez tout, même ce qui n'existe pas.¹¹²⁵

Ce que nous allons créer, c'est de l'illusion. Comme dans le feuilleton radio des Martiens. Sans discours politiques, sans exaltations patriotiques, moi, je ne joue pas de ces instruments.¹¹²⁶

Welles refuse d'avancer sur le plan des discours politiques, puisque comme il le démontre dans *F for fake* il ne cautionne pas la falsification ou la manipulation intéressée. Dès lors, Dupuy ne peut que constater qu'il n'est pas maître du tour que prend la conversation, et il ira alors de surprise en incompréhension :

Il n'aimait pas ce détour de la conversation. Il faisait fausse route [...].¹¹²⁷

Fais attention, Charlie. Dupuy se sentit désorienté, il ne voyait pas où Welles désirait l'entraîner.¹¹²⁸

Il était toujours déconcerté par Welles. [...] Welles ne broncha pas. Tu comprends de moins en moins, Charlie, dit-il.¹¹²⁹

Welles lui assène alors un coup fatal :

Je te propose un marché, Charlie. Moi, je mets ma magie dans ce documentaire, toi, tu me paies avec ta propre magie.

Je ne comprends toujours pas, Orsten.

Tu ne comprends pas, Charlie ? Je te fais ce film gratis, avec la meilleure Coupe du monde qu'on ait jamais vue, et toi et tes commandants vous faites réapparaître les disparus.¹¹³⁰

Welles proclame ainsi ce qui le différencie de Dupuy : leurs magies ne sont pas équivalentes, la sienne est créatrice, celle de Dupuy destructrice. Si l'art tend vers le mensonge — comme le démontre le cinéaste dans *F for fake* ! —, il n'est pas falsification, car il ne cherche aucun gain : le mensonge en est la finalité, et non le moyen pour accéder à un objectif intéressé. Welles se distingue de Dupuy en se déclarant incorruptible : il refuse l'argent proposé, laissant entendre que sa magie n'a pas de prix, et surtout qu'il ne la mettra

¹¹²⁴ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.217 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.211 : « Hacemos tu documental, pero no hay copa mundial, no hay jugadores, no hay partidos de fútbol. Hay sólo magia. Dejas de verlo, dejas de hablar y todo desaparece. Será una gran metáfora de tu país. »

¹¹²⁵ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.220 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.214 : « En ese país tuyo la magia puede funcionar, Charlie, los marcianos, el Apocalipsis, los profetas caminando sobre las aguas. Ustedes lo creen todo, hasta lo que no existe. »

¹¹²⁶ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.216 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.213 : « Lo que vamos a crear es ilusión. Como en el radioteatro de los marcianos. Sin discursos políticos, sin alabanzas patrióticas, yo no toco esas cuerdas. »

¹¹²⁷ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.210 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.209 : « No le gustaba ese desvío de la conversación. Iban por un mal rumbo [...]. »

¹¹²⁸ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.216-217 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.210 : « Ten cuidado, Charlie. Dupuy se sintió desorientado, no imaginaba hacia dónde lo quería llevar Welles. »

¹¹²⁹ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.219-220 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.213 : « Welles lo seguía desconcertando. [...] Welles no se inmutó. Cada vez entiendes menos, Charlie, dijo. »

¹¹³⁰ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.221 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.214 : « Te hago un trato, Charlie. Yo pongo mi magia en ese documental, tú me pagas con tu magia.

Sigo sin entender, Orsten.

¿No entiendes, Charlie? Te hago la película gratis, con el mejor mundial de fútbol que se haya visto, y tú con tus comandantes hacen aparecer a los desaparecidos. »

pas au service d'une cause contraire à son éthique. Son talent n'est pas à vendre au plus offrant, ce qui lui importe est le message transmis et le but recherché ; or, comme il l'affirme dans *F for fake !*, il cherche avant tout à servir la vérité.

Dupuy repart furieux, car en tant que *dominus*, il n'a pas coutume de se voir opposer un refus aussi cinglant, lui qui tyrannise jusqu'à ses plus proches parents, comme sa fille Emilia ; celle-ci va pourtant également se rebeller contre le joug paternel et s'émanciper grâce au pouvoir de l'imagination.

3.3.3.3. Dominus vs Magister : la trajectoire d'Emilia dans les jeux de pouvoir

Emilia est le symbole d'une partie de la société qui a détourné les yeux des exactions commises par la dictature :

Emilia est un reflet, ou une métaphore, bien que le terme me semble un peu présomptueux, de la société argentine en général : les choses sont en train de se passer sous ses yeux et elle ne les voit pas.¹¹³¹

Mais dans *Purgatorio* Emilia va passer d'un maître à l'autre, jusqu'à se libérer de toutes ses chaînes. Nous constaterons en effet que l'émancipation d'Emilia, « la fillette détruite par le docteur Dupuy »¹¹³², coïncide notamment avec le fait qu'elle passe de l'emprise d'un *dominus* à la libération par des *magistri*.

Autrefois « esclave » du pouvoir paternel — et par métonymie, du pouvoir dictatorial —, Emilia va peu à peu se libérer de son emprise. Personnage sombre et inquiétant, aussi respecté par les personnes influentes qu'il semble craint par tout son entourage privé, Dupuy incarne en effet dans *Purgatorio* la figure par excellence du *dominus* : « Devant lui [Dupuy], même la mère donnait l'impression d'être encore une petite fille. »¹¹³³

Se servant d'Emilia comme d'un objet (« [...] ce n'était pas une mauvaise idée d'aller avec elle à la messe, au théâtre, aux *Te Deum*. Les commandants avaient raison. Les hommes seuls éveillaient des soupçons [...]. Emilia était décorative, pourquoi ne pas s'en servir ? »¹¹³⁴), Dupuy enferme psychologiquement sa victime : Emilia passe « de geôle en geôle : celle-ci,

¹¹³¹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, « Hay 10 años de mi vida que se han ido para siempre y que son irrecuperables », *op.cit.* : « Emilia es un reflejo, o una metáfora, aunque la palabra me parece un poco presuntuosa, de la sociedad argentina, en general, a la que le están ocurriendo las cosas delante de sus ojos y no las ve. »

¹¹³² MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatoire, op.cit.*, p.241 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.233 : « la niñita a la que el doctor Dupuy había destrozado ».

¹¹³³ *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.34 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.33 : « Delante de él [Dupuy], hasta la madre daba la impresión de seguir siendo una niña. »

¹¹³⁴ *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.229-230 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.222 : « No era mala idea [...] ir a misa con ella, al teatro, a los tedéum. Los comandantes tenían razón. Los hombres solos despertaban sospechas [...]. Emilia era un buen adorno, ¿por qué no usarla? »

conçue par son père lui-même, était la plus amère. »¹¹³⁵. Mais il la cloître aussi littéralement, utilisant notamment pour la torturer la terreur que lui inspirent les miroirs : il l'enferme dans une pièce qui en est entièrement tapissée. Dupuy tient ses esclaves d'une main de fer, et en cas de désobéissance, il n'hésite pas à infliger les châtiments les plus cruels :

Ce matin-là, l'idée lui traversa l'esprit d'utiliser la pièce en guise de châtiment. Très peu de personnes éprouvent de la répulsion à l'égard des miroirs, mais sur celles-ci l'effet est magique et rapide : une forme subtile et méconnue de torture. Emilia résistait comme une bête féroce quand Ethel l'invitait à entrer. C'était devenu une sorte de jeu pour lui, et peut-être pour Ethel. Mais la terreur de leur fille était authentique. Les miroirs provoquaient en elle des cauchemars et affaiblissaient ses sphincters. [...] Ils seraient à présent le parfait instrument pour que sa fille expie sa faute. [...] Les miroirs la dompteraient à jamais et la transformeraient peut-être même en un légume, comme sa mère.¹¹³⁶

Non content de briser sa victime en utilisant une forme de torture psychologique, il la soumet à un dressage (« ils la dompteraient ») : la peur d'un tel châtiment devrait suffire à produire un certain conditionnement et annihiler toute pensée ou action indépendante de la part d'Emilia. Notons d'autre part que dans un premier temps, Dupuy procède à une animalisation de sa fille, puisqu'il souhaite la dresser, et qu'il espère pousser la déshumanisation à son extrême en la réifiant, comme il a déjà réifié sa femme (« la transformeraient peut-être même en un légume ») — vers un état de conscience toujours moindre, comme il réduit la société à un espace vide de pensée. Ainsi, si Emilia « habitait dans la maison familiale comme si c'était une tombe »¹¹³⁷, Dupuy resserre encore plus l'étau qui étouffe sa victime, puisque cette fois-ci la tombe semble se refermer sur elle définitivement : « Les miroirs offraient une surface lisse, sans jointures, et on ne distinguait pas non plus les lignes de la porte. Elle se sentit à l'intérieur d'une tombe, scellée à jamais. »¹¹³⁸

L'asservissement d'Emilia atteint alors son paroxysme — mais aussi son point de rupture. Elle est victime d'un piège mortel, puisqu'on évoque clairement « le piège »¹¹³⁹ dans lequel elle était tombée, et le narrateur remarque qu'à cette époque jusqu'à son écriture était

¹¹³⁵ *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.230 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.223 : « de celda en celda ; ésta, la de su padre, era la más amarga. »

¹¹³⁶ *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.290-291 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.281-282 : « Esa mañana se le ocurrió [a Dupuy] que el cuarto podía servir también para castigar. Son muy pocas las personas que sienten repulsión por los espejos, pero en esas pocas el efecto es mágico y rápido: una forma sutil y desconocida de tormento. Emilia se resistía como fiera cuando Ethel la invitaba a entrar. Había sido una especie de juego divertido para él y quizá para Ethel. Pero el terror de la hija era genuino. Los espejos le provocan pesadillas y le aflojaban los esfínteres. [...] Ahora serían el instrumento perfecto para que la hija pagara por su delito. [...] Los espejos la domarían para siempre y, si tenía suerte, la convertirían en una planta como la madre. »

¹¹³⁷ *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.234 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.226 : « vivía en la casa familiar como en otra tumba ».

¹¹³⁸ *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.292-293 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.283 : « Los espejos se continuaban lisos, sin juntas, y ocultaban las líneas de la puerta. Se sintió dentro de una tumba, sellada para siempre. »

¹¹³⁹ *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.230 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.223 : « la trampa ».

« infantile et soumise »¹¹⁴⁰. Son obéissance va jusqu'à lui faire adopter le discours de son père ; ainsi, lorsqu'on lui remet un tract dénonçant les morts par milliers semés par la dictature, voici sa réaction : « C'étaient des infamies. Tous les magazines dénonçaient les calomnies répandues par les exilés au sujet du pays. Ce tract le prouvait. Elle le déchira en deux et le jeta par terre. »¹¹⁴¹

Cet épisode fait clairement écho aux pensées de Dupuy lorsqu'il vient d'essayer le refus cinglant de Welles :

Il se dit que des extrémistes argentins nichaient sans doute quelque part dans l'obscurité. Ils avaient déposé leur venin dans les documents empilés sur la table, devant Welles, et sur lesquels ce dernier jetait de temps à autre un coup d'œil. C'étaient eux, il en était sûr. Ces actifs cafards couraient partout.¹¹⁴²

De même, peu après la disparition de Simón, alors qu'Emilia est au cinéma, une femme, Ema, l'approche et tente de la convaincre de la mort de Simón. Emilia la rejette et l'insulte, montrant combien elle est imprégnée du discours de son père : « Je ne te crois pas, répondit Emilia. Tu es une salope de terroriste. »¹¹⁴³

Nous sommes plus tard confortés dans cette idée, puisqu'on nous fait entendre que les idées d'Emilia sur les subversifs lui viennent de son père :

Elle avait souvent entendu son père dire que les subversifs, à présent décimés, racontaient n'importe quoi pour gagner des gens à leur cause. L'inconnue était l'une d'entre eux et, malgré la certitude d'Emilia qu'elle mentait, elle conserva longtemps l'image de Simón gisant comme un chien.¹¹⁴⁴

Le doute pointe donc dans l'esprit d'Emilia, mais bien qu'elle ne pense pas qu'Ema lui ait menti, elle s'accroche toutefois à son espoir de revoir Simón, et exprime clairement « de quel côté » elle se trouve, puisqu'elle s'inclut dans le « nous » — en langue originale — des sympathisants au régime, ou tout du moins des passifs face à la dictature : « Simón est vivant. Ceux qui sont restés en dehors de tout ça, on ne va rien leur faire. Moi, je n'ai perdu personne. »¹¹⁴⁵ Le narrateur lui-même percevra cette ambivalence et avouera ne pas avoir toujours été certain des sentiments d'Emilia vis-à-vis de la dictature : « Quand je t'ai entendue

¹¹⁴⁰ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.274 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.266-267 : « añiñada y sumisa ».

¹¹⁴¹ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.33 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.32 : « Eran infamias. Todas las revistas decían que los exiliados estaban calumniando al país. Este volante era la prueba. Lo partió en dos y lo arrojó al piso. »

¹¹⁴² *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.221 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.214 : « Se dijo que en alguna curva de la oscuridad debían anidar extremistas argentinos. Habrían dejado su ponzoña en las carpetas que Welles tenía sobre la mesa y a las que echaba una mirada de vez en cuando. Eran ellos, estaba seguro, cucarachas activas que corrían por todas partes. »

¹¹⁴³ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.31 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.30 : « No te creo, dijo Emilia. Sos una subversiva hija de puta. »

¹¹⁴⁴ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.32 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.31 : « Más de una vez le había oído decir a su padre que los subversivos, ya diezmados, vendían cualquier historia para llevar gente a su causa. La desconocida era uno de ellos y, aunque Emilia descartaba que le mentara, la imagen de Simón yaciendo como un perro se le quedó clavada mucho tiempo. »

¹¹⁴⁵ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.33 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.31 : « Simón está vivo. A los que no estamos metidos en nada no nos van a hacer nada. Yo no he perdido a nadie. »

dire « ce qu'on appelle maintenant la dictature », j'ai cru un instant que tu étais une complice de plus. Excuse-moi. »¹¹⁴⁶

Bien qu'Emilia nie alors avec force tout point commun avec Ema, elles ont pourtant des expériences similaires, toutes deux étant veuves de disparus. D'autre part, la ressemblance phonique des deux prénoms ne peut être fortuite : *Ema* semble un raccourci d'*Emilia*, de même que l'histoire de la première semble être un condensé en quelques pages de l'histoire d'Emilia (bien qu'elles connaissent une fin diamétralement opposée, tragique pour Ema, puisqu'elle paiera de sa vie d'avoir voulu approcher Emilia). Mais Emilia refuse d'admettre l'évidence, comme le souligne le narrateur :

Ce que nous avons subi, c'est une dictature, comme tu le sais, la plus perverse qu'ait connue l'Argentine, où il y en a eu tant. Et si tu l'as subie dans ta propre chair, pourquoi nies-tu l'évidence de l'assassinat de Simón ? Plusieurs témoins l'ont confirmé, cela a été établi par un jugement que nul ne conteste.¹¹⁴⁷

De même, Emilia reste dans l'ambivalence face à son père : son obéissance reste totale, bien qu'elle se doute des actes odieux commis par la junte avec la bénédiction du docteur Dupuy, elle ne réagit pas encore en conséquence. Il en est ainsi lorsqu'une femme supplie Dupuy de retrouver sa fille Irene Cruz, enceinte lors de son arrestation plusieurs mois auparavant et disparue depuis :

Qu'est-ce que tu vas faire, Papa ? lui demanda-t-elle. Qu'est-ce que tu veux que je fasse ? répondit Dupuy, et il ordonna au chauffeur de ne plus s'arrêter. [...] Elle vit son père souffler une phrase inaudible à l'oreille de l'Anguille. La carte de la femme implorante trembla dans ses mains tel un être vivant, et Emilia s'empressa de la cacher sous la ceinture de sa jupe.

Des feux de Bengale s'allumaient autour d'elle, le stade tout entier chantait *Argentine, Argentine*. Elle sentit que cette ferveur la souillait, la rendait indigne de sortir en courant à la recherche de la mère d'Irene Cruz et de la serrer dans ses bras. Dans quelles caves de l'enfer étaient-ils enterrés, la fille et le petit-fils non né, tandis que les gradins chantaient *Argentine, Argentine* ? Peut-être qu'en approchant de cette femme elle la condamnerait à mort. [...] Emilia se déroba aux embrassades, prit la carte de Mme Cruz, la déchira en petits morceaux et la lança avec les milliers de bouts de papier qui assombrissaient l'air de cinq heures de l'après-midi.¹¹⁴⁸

¹¹⁴⁶ *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.102 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.100 : « Cuando te oí decir “lo que ahora llaman la dictadura” pensé por un momento que eras otra cómplice. Disculpame. »

¹¹⁴⁷ *Idem* : « Lo que sufrimos fue una *dictadura*, como sabés, la más perversa que hubo en la Argentina, donde hubo tantas. Y si la sufriste en carne propia, ¿por qué negás la evidencia de que a Simón lo asesinaron? Lo han confirmado varios testigos, quedó establecido en un juicio que nadie discute. »

¹¹⁴⁸ *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.239 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.230-231 : « ¿Qué vas a hacer, papá?, le preguntó. ¿Qué querés que haga?, contestó Dupuy, y le ordenó al chofer que no se detuviera más. [...] Vio al padre soplar una frase inaudible al oído de la Anguila. La tarjeta de la mujer suplicante le tembló en las manos como un ser vivo y Emilia se apresuró a esconderla bajo el cierre de la falda. »

Estallaban bengalas a su alrededor, el estadio entero saltaba y cantaba Argentina, Argentina. Sintió que ese fervor la apestaba, la tornaba indigna de salir corriendo para buscar a la madre de Irene Cruz y abrazarla. Quién sabe en cuáles sótanos del infierno estaban enterrados la hija y el nieto no nacido mientras las gradas cantaban Argentina, Argentina, quién sabe si cuando se acercara a esa mujer la condenaría a muerte. [...] Emilia se zafó de los abrazos, tomó la tarjeta de la señora Cruz, la rompió en pedacitos y la echó a volar con los miles de papeles que apagaban el aire de las cinco de la tarde. »

Ainsi se soumet-elle pleinement, et elle qualifie elle-même son attitude de « soumission moutonnaire aux ordres de son père »¹¹⁴⁹, en parallèle de la « soumission moutonnaire du pays aux claquements de fouet des militaires. »¹¹⁵⁰ Emilia subit donc un véritable emprisonnement, ainsi que les châtiments que lui inflige son père : « Emilia paya le prix exigé par Dupuy. »¹¹⁵¹

Dupuy exige, impose, ses décisions ne sont pas discutables et doivent être exécutées immédiatement ; toute réflexion se faisant hors de lui est systématiquement invalidée, puisqu'il a toujours raison.

Toutefois, elle réagit enfin après qu'il l'enferme dans la salle aux miroirs ; elle s'éloigne alors physiquement de lui, abandonnant la maison familiale pour retourner à son appartement de jeune mariée :

Je sais qu'après être sortie Emilia a quitté la maison paternelle pour habiter l'appartement situé en face du Parque Lezama, où elle avait vécu ses brefs mais heureux premiers mois de mariage.¹¹⁵²

Ainsi, elle fait un premier pas vers sa libération, elle « choisit » Simón en retournant là où ils avaient vécu heureux ensemble, se dégage de l'emprise de son *dominus* et se dirige, comme nous allons le voir, vers son *magister*.

Elle se rebelle ensuite clairement en s'unissant aux grands-mères de la place de mai, le 20 mai 1982 :

Emilia observe de loin l'arrivée de son père. Il me semble qu'elle va lui tourner le dos à tout moment. Elle a du mal à cacher son hostilité, sa contrariété. Ils ne vivent plus dans la même maison depuis plus de trois ans [...]. Emilia se rend aux portes de la chaîne en procession avec les mères et les femmes des disparus. Comme toutes les autres, elle a la tête couverte d'un foulard blanc. Elle espère que son père la verra, qu'il la fera expulser. Rien ne soulagerait autant son mépris qu'un bon scandale. Il ne se passera rien du tout : la seule chose que désire Dupuy, c'est oublier sa fille, l'obliger, comment ?, il l'ignore encore, à partir au loin.¹¹⁵³

¹¹⁴⁹ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.300 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.290 : « obediencia borrega a las órdenes del padre ».

¹¹⁵⁰ *Idem* : « obediencia borrega del país a los chasquidos del látigo militar. »

¹¹⁵¹ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.234 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.226 : « Emilia pagó todos los precios que Dupuy había exigido. »

¹¹⁵² *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.294 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.285 : « Sé que, al salir, Emilia dejó la casa de su padre y regresó al departamento frente al Parque Lezama donde había vivido sus pocos, felices primeros meses de mujer casada. »

¹¹⁵³ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.261-264 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.253-257 : « Emilia observa desde lejos la llegada de su padre. Me parece que le va a dar la espalda en cualquier momento. Le cuesta ocultar la hostilidad, el desagrado. Desde hace más de tres años no viven en la misma casa [...]. Emilia va a las puertas del canal en procesión con las madres y las esposas de los desaparecidos. Como todas, se ha cubierto la cabeza con un pañuelo blanco. Espera que su padre la vea, que la mande expulsar. Nada aplacaría tanto su desprecio como un buen escándalo. Nada de eso va a suceder, porque lo único que Dupuy quiere es olvidarse de la hija, obligarla no sabe aún cómo a que se vaya lejos. »

Mais c'est alors qu'elle s'exile à la recherche de Simón, et que commence « son purgatoire amoureux »¹¹⁵⁴, favorisé (comme l'annonce déjà cet extrait) par l'intervention déguisée de son père, dans une stratégie pour éloigner de lui sa fille, devenue gênante :

Je sais que c'est là, à San Telmo, qu'Emilia avait reçu la lettre de sa tante paternelle, qui avait croisé Simón dans un théâtre de Rio de Janeiro, lettre qui l'avait décidée à partir à la recherche de son mari et à gravir les sept terrasses de son purgatoire amoureux.¹¹⁵⁵

Ainsi, l'éloignement physique d'Emilia ne constitue pas une libération, puisqu'elle souffre du vide que constituent l'exil et l'absence de son mari — ce vide étant caractéristique du purgatoire — : elle subit encore « l'ombre ignoble de son père »¹¹⁵⁶.

C'est précisément la disparition de cette ombre qui va précipiter la libération d'Emilia. Le narrateur-auteur se fait alors *magister* — n'oublions pas qu'Emilia, personnage de papier, est soumise aux volontés de son auteur, bien que le narrateur lui-même n'en soit plus si sûr à la fin du roman —, et à travers les mots va la rendre heureuse, dans ce qu'il appelle lui-même *un acte de justice littéraire* :

Au réveil, je m'étais enthousiasmé à imaginer le bonheur de cette femme mûre qui recevait amour et sexe d'un homme beaucoup plus jeune. Qu'il fût son mari ou non n'avait aucune importance. J'avais l'impression d'accomplir un acte de justice littéraire puisque, dans la plupart des cas, l'équation s'inverse.¹¹⁵⁷

En effet, une fois le *dominus* mort (une mort décidée par l'auteur, Dupuy étant un personnage surnuméraire), la présence de Simón se fait si impérieuse qu'Emilia la ressent dans chaque fibre de son être, et c'est ainsi qu'elle va le retrouver. L'auteur conduit ainsi son personnage hors du purgatoire, car sa liberté en tant qu'écrivain le lui permet : « Ecrire a toujours été pour moi un acte de liberté, le seul à travers lequel mon moi vagabonde sans rendre de comptes. »¹¹⁵⁸

Mais c'est un deuxième *magister*, Simón, qui achèvera ce travail de libération ; en amenant Emilia à faire le bilan de sa vie, il lui fait prendre conscience de la permanence de son statut passif de victime :

La vie que tu mènes te rabaisse. J'ai vu la montagne de coupons inutiles pour acheter ce que tu ne consommeras jamais : des rabais pour des pickles, des coupes Campbell, des boudins en chocolat, des

¹¹⁵⁴ *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.295 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.285 : « su purgatorio amoroso ».

¹¹⁵⁵ *Idem* : « Sé que fue allí, en San Telmo, donde Emilia recibió la carta de la tía paterna que se había cruzado con Simón en un teatro de Río de Janeiro, la carta que la decidió a salir en su busca y subir las siete terrazas de su purgatorio amoroso. »

¹¹⁵⁶ *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.106 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.104 : « la sombra ominosa del padre ».

¹¹⁵⁷ *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.248 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.239-240 : « Al despertar me entusiasmé imaginando la felicidad que aquella mujer mayor podía sentir al recibir amor y sexo de un hombre mucho más joven. Me daba igual que fuera su marido o no lo fuera. Me parecía un acto de justicia literaria, porque en la mayoría de los relatos se invierte la ecuación. »

¹¹⁵⁸ *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.247 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.238 : « Escribir siempre fue para mí un acto de libertad, el único por el que mi yo se pasea sin rendir cuentas. »

cocktails de roses fraîches. Et les cartes pour le bingo. Et les ongles sculptés. Et les amies que tu te choisis : au lieu d'être ton reflet, elles sont ton humiliation. Qu'as-tu fait de ta vie, Emilia ?

Rien du tout, c'est ça qui est mauvais. Je n'ai rien fait. C'est ma vie qui a fait ce qu'elle a voulu de moi.¹¹⁵⁹

Simón libèrera Emilia de cette vie humiliante, et la ramènera à la vie : « Elle a été ressuscitée par l'espoir de revoir Simón ; moi, c'est ce livre qui m'a ressuscité. »¹¹⁶⁰ D'une certaine façon, *Purgatorio* a donc atteint ses objectifs : Emilia, métaphore de l'Argentine, est ramenée à la vie ; mais cette œuvre a aussi ressuscité Simón et le narrateur : tous deux sont sauvés par les mots.

La fin du roman constitue une ouverture totale : si auparavant, Emilia a vécu dans une tombe lorsqu'elle était sous la coupe de son père, et a même été la tombe de Simón pendant son long purgatoire¹¹⁶¹, la fin de *Purgatorio* — dans les deux sens du terme : fin du roman, mais aussi du purgatoire personnel d'Emilia — constitue une explosion de vie : Emilia s'est dégagée complètement de l'emprise de Dupuy, Simón veut sortir de cette tombe et libère donc le corps d'Emilia, à nouveau disponible pour toutes sortes de plaisirs, y compris charnels. Emilia est heureuse et comblée, elle a atteint son paradis : « Désormais, la vie m'a tout donné, me dit-elle. Je suis heureuse. »¹¹⁶²

D'objet de pouvoir, Emilia se transforme pour peu à peu devenir sujet, se réappropriant les événements de sa vie et décider de sa fin ; en effet, on peut penser que dans une certaine mise en abîme, l'auteur réécrit l'Histoire à travers un personnage qui lui-même réécrit son histoire. L'auteur ramène vers le bonheur le personnage d'Emilia, brisé par la dictature ; mais c'est Emilia elle-même qui fait le récit de sa vie au narrateur et l'informe de cette fin heureuse, ce départ en voilier avec l'être aimé recherché depuis tant d'années. Le personnage Martínez a ainsi très vite l'impression d'être face à un roman :

Parfois, si je fermais les yeux et suivais les péripéties à la façon d'un voilier voguant au vent, j'avais l'impression d'être seul avec un bon roman, car elle maîtrisait, comme Maugham — dont Emilia possédait au moins dix volumes dans la collection des classiques de Penguin —, l'art d'escamoter l'essentiel pour le laisser deviner peu à peu.¹¹⁶³

¹¹⁵⁹ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.172-173 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.166-167 : « La vida que estás viviendo te rebaja. Vi la montaña de cupones inútiles para comprar lo que nunca vas a consumir: rebajas para pickles, sopas Campbell, budines de chocolate, cóctel de rosas frescas. Y las tarjetas para el bingo. Y las uñas esculpidas. Y las amigas que elegís. En vez de ser tu espejo son tu humillación. ¿Qué has hecho con tu vida, Emilia? »

Nada, eso es lo malo. No he hecho nada. Es mi vida la que lo ha hecho todo conmigo. »

¹¹⁶⁰ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.250 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.241 : « A ella la resucitó la esperanza de volver a ver a Simón, a mí me ha resucitado este libro. »

¹¹⁶¹ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.97 : « Puisqu'il n'a pas de tombe, j'ai été sa tombe. Maintenant, il veut sortir de moi. » ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.96 : « Como [Simón] no tiene tumba, yo fui su tumba. Ahora quiere salir de ahí. »

¹¹⁶² *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.300 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.291 : « Tengo ya todo lo que quise en la vida, me dice. Soy feliz. »

¹¹⁶³ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.91-92 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.90 : « A veces, si yo cerraba los ojos y seguía el relato como un velero sigue al viento, tenía la sensación de estar a solas con una buena novela, porque ella

Les mots d'Emilia ressemblent à ceux d'un romancier : ils sont donc fondamentalement créateurs, et on peut penser que c'est aussi à travers eux qu'elle se libère en recréant sa réalité, un monde dans lequel elle décide d'une fin pleine d'espoir. Cette libération est matérialisée par le voyage que décident de faire Simón et Emilia, dorénavant rien ne pourra s'opposer à eux, pas même l'étroitesse du fleuve sur lequel ils ont décidé de naviguer : « Il va s'élargir pour nous. »¹¹⁶⁴

Ainsi, le roman rend toute chose possible, mais dans une tonalité positive cette fois-ci, contrairement au début du roman ; il s'oppose notamment au « Tout était possible en ce temps-là »¹¹⁶⁵ relatif à l'extraordinaire cruauté du régime autoritaire ainsi qu'aux affabulations insensées inventées afin de masquer ces atrocités. Ce constat fait écho aux pensées d'un autre célèbre tyran, le Caligula de Camus : « Je viens de comprendre enfin l'utilité du pouvoir. Il donne ses chances à l'impossible. »¹¹⁶⁶ Si le pouvoir de la dictature et de ses *domini* a donné ses chances à l'impossible en permettant d'atteindre des sommets de violence et d'horreur, le pouvoir des mots des *magistri* donne également ses chances à l'impossible et met ainsi en déroute ce pouvoir mortifère en défaisant son œuvre. Grâce au pouvoir de l'imagination, Martínez rend vie à tout ce qui aurait pu être mais n'a pas été, et va ainsi combler ce vide et conjurer la douleur de l'absence. Ou comme le résume Carlos Fuentes : « [...] parce que l'Histoire a été ce qu'elle est, la littérature nous offre ce que l'Histoire n'a pas toujours été. »¹¹⁶⁷.

Dans l'œuvre de Martínez, le pouvoir est donc intimement lié à la maîtrise du langage, puisque ce dernier en est une source fondamentale. On ne peut accéder au pouvoir sans une certaine aptitude à manier les mots, de même qu'il est impossible d'affronter les détenteurs de pouvoir sans être armé d'une capacité au discours. Par conséquent, le langage occupe une place prépondérante dans les romans de Martínez : il est si indispensable qu'il n'est pas que le

dominaba, como Maugham (del que Emilia tenía por lo menos diez volúmenes en la colección de clásicos de Penguin), el arte de escamotear lo sustancial para ir dejándolo caer de a poco. »

¹¹⁶⁴ *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.301 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.291 : « Se va a volver ancho para nosotros. »

¹¹⁶⁵ *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.119 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.116 : « En aquellos tiempos todo era posible. »

¹¹⁶⁶ CAMUS, Albert, *Caligula*, dans *Le malentendu, suivi de Caligula*, Paris, Gallimard, 1958, p.133.

¹¹⁶⁷ FUENTES, Carlos, « Los desaparecidos de Tomás Eloy », *El País*, 21 mars 2009 : « [...] porque la historia ha sido lo que es, la literatura nos ofrece lo que la historia no siempre ha sido. » Nous traduisons.

véhicule grâce auquel s'exprime l'auteur, il est aussi explicitement sujet de réflexion, et est parfois même élevé jusqu'au rang de protagoniste, notamment dans *Sagrado* et *La mano del amo*.

Ces deux premières œuvres romanesques ont la particularité de démontrer la conviction de Martínez selon laquelle le pouvoir s'exerce avant tout au sein d'un groupe très réduit, à savoir celui de la famille. Les femmes y sont dotées d'un pouvoir extrême, puisqu'elles évoluent dans un modèle matriarcal qui ne laisse que très peu de libertés aux hommes, notamment aux fils, qui subissent un autoritarisme maternel d'une grande violence. Le pouvoir des femmes y est également fondé sur la maîtrise du langage, soit qu'elles sont de grandes oratrices, comme la mère de Bío, soit qu'elles contrôlent le discours de l'Autre, comme la mère de Carmona : les mots sont à la fois source et enjeu de pouvoir.

Après avoir montré la magnitude de ces luttes de pouvoir au sein de la sphère familiale, Martínez va s'employer à représenter celles qui ont lieu cette fois-ci dans l'espace public. Si le langage est fondateur de pouvoir au cœur de la famille, il l'est d'autant plus au niveau de la société tout entière. C'est en ce sens que l'auteur analyse les pratiques de quatre secteurs de pouvoir fondamentaux, notamment en Argentine : la presse, les croyances religieuses, la politique et l'armée. Tous quatre disposent du discours en tant qu'arme pour se hisser au pouvoir et s'y maintenir. Les mots de la presse, que Martínez connaît bien, sont ainsi des mots supposément révélateurs de Vérité ; ils sont censés remettre en question toute affirmation, pour amener le lecteur au plus près de la Vérité. Ils sont donc redoutés par les autres secteurs de pouvoir, notamment par les politiques et par l'armée, qui tentent de se les attacher. En effet, la presse rencontre toutefois certaines limites, puisque sa liberté d'action n'est pas toujours totale, et qu'elle peut souffrir de différents types de corruption. Les mots de la presse sont ainsi très puissants, mais se heurtent à certaines limitations — qui sont en partie la raison pour laquelle Martínez se tourna vers la fiction afin de repousser ces limites.

La politique est largement représentée dans l'œuvre de Martínez, puisque c'est précisément la rencontre avec Perón qui marqua réellement le début de la carrière romanesque de l'auteur. Les mots qui caractérisent ce secteur de pouvoir sont de deux types : nous trouvons dans un premier temps les mots-exhibition, dont le couple Perón est le meilleur exemple, et qui permettent de manipuler le public en ce qu'ils projettent une image bien précise de leur locuteur. Celui-ci les utilise pour se façonner un visage aimable, et ainsi s'assurer le soutien des foules. Mais à l'opposé de cette pratique existent aussi les mots-dissimulation, employés ici par le personnage de Menem, et dont la finalité est d'occulter aux yeux de l'électorat les imperfections du pouvoir — en l'occurrence sa corruption. Ils cachent

ainsi ce que le pouvoir a de plus sombre, notamment en manipulant les mots d'autres secteurs du pouvoir : ils usent de l'intimidation (puisqu'ils essaient également de s'attacher les mots de la presse, qui représente un danger majeur) ou s'approprient les mots d'autres domaines de pouvoir, comme ceux de la religion, bien commodes pour s'abriter derrière un certain mysticisme.

Les croyances religieuses et autres superstitions figurent en effet en bonne place dans l'œuvre de Martínez, qui montre d'une part comment leur discours est vide de sens, puisque leurs mots ne s'appliquent pas de la même façon à tous les êtres, selon que ceux-ci font partie des faibles ou des puissants. La religion n'est donc pas représentée comme une protection pour le peuple, elle est au contraire l'alliée des pouvoirs en place, et n'hésite pas à renier les mots du dogme pour entrer dans les bonnes grâces des puissants. Les croyances de toutes sortes deviennent donc un outil, utilisé par les politiques aussi bien que par l'armée. López Rega s'enveloppe ainsi d'une aura d'ésotérisme, Menem utilise le culte pour échapper à la justice des hommes, et enfin la junte militaire qui s'empare du pouvoir en 1976 peut compter sur la coopération de la religion catholique : la Croix et l'Épée s'unissent pour justifier la violence et la dissimuler.

L'armée constitue ainsi le dernier grand secteur de pouvoir à trouver sa place dans l'œuvre de Martínez, ce qui n'est guère étonnant si l'on considère ses intrusions réitérées dans la vie politique argentine au XX^e siècle : elle s'est elle-même attribué le pouvoir bien des fois. Au-delà de la violence physique à travers laquelle elle s'est imposée à la société, l'armée a également eu recours aux mots, nécessaires pour imposer l'uniformité souhaitée afin de tendre vers l'imposition d'une voix unique qui viendrait du sommet de la hiérarchie. L'endoctrinement, aussi bien de ses membres que de la société civile, est en effet l'une des armes utilisées pour réprimer toute pensée indépendante et considérée comme déviante. Le jeune Perón est l'exemple même de cette uniformisation de l'esprit militaire, et la censure ainsi que la propagande dont se sert la junte à travers Dupuy font disparaître les mots « subversifs » tout en inondant l'espace public des mots autorisés. En effet, si l'armée impose son discours, elle s'emploie tout d'abord à faire taire les mots dissidents, et s'assure également son maintien au pouvoir en faisant usage du secret : l'information devient un enjeu, et les mots qui la véhiculent doivent être soigneusement contrôlés. En ce sens, les mots de l'armée sont des mots-disparition : ils nient toute pensée autonome et vident l'espace public de tout discours indépendant ; le langage de l'armée est caractérisé par une violence dissimulée, qui détruit les mots de l'Autre en les faisant disparaître, tout comme à travers la brutalité physique l'armée s'emploiera à faire disparaître des êtres vivants.

Dans ce sombre tableau du pouvoir, surgit cependant une lueur d'espoir qu'apportent les mots fictionnels. En effet, la grande liberté du romancier dote son discours d'une certaine force subversive qui représente un danger pour les pouvoirs en place en ce qu'il a la capacité de mettre en échec leur langage. En effet, l'écrit fictionnel a pour caractéristique de se revendiquer comme fabrique d'illusions, et s'emploie à ce titre à remettre en question toute vérité — ce qui l'oppose aux autres discours, qui affirment catégoriquement au lieu d'interroger — : le roman propose une version alternative de la réalité, et dénonce les illusions que créent les mots des autres secteurs de pouvoir, tout en assumant sa propre nature d'illusion. L'auteur est alors un véritable démiurge, puisqu'il crée et recrée le monde à sa guise, comme le souligne Martínez : « Les fictions sont notre rébellion, l'emblème de notre courage, la foi en un monde qui peut être créé une deuxième fois, ou qui peut être créé indéfiniment à l'intérieur de nous. »¹¹⁶⁸

Les mots du romancier détiennent donc un pouvoir supérieur : bénéficiant d'une liberté absolue, l'imagination peut mettre en déroute quelque pouvoir que ce soit. L'écriture de Martínez va même affronter l'exil et la mort, en particulier dans *Purgatorio* : le contre-pouvoir qu'incarnent les mots de l'art va repousser les fantômes personnels et collectifs de la dictature, car il permet de réécrire l'Histoire en recréant l'histoire d'Emilia, symbole de cette Argentine qui a subi la terreur et l'horreur qu'a déchaînées la junte militaire. Les mots de l'auteur sortent donc victorieux de ce combat, car ils rendent toute chose possible, en donnant vie à ce qui aurait dû être, mais ne l'a pas été. C'est une victoire écrasante des mots de l'art, qui sont libérateurs face au pouvoir létal des mots-disparition : grâce aux mots fictionnels, rien n'est définitif, la mort elle-même peut être déjouée.

L'œuvre de Martínez s'attache ainsi à dévoiler les mécanismes du pouvoir, et montre que le langage en est le centre. Le pouvoir est étroitement lié aux mots, et ceux-ci sont chargés de pouvoir — et en particulier les mots de la fiction, dont la force dépasse celle des autres discours. Les romans constatent donc que le langage est le moyen par lequel on accède et l'on se maintient au pouvoir, mais ils réservent également une place de choix à l'objet sur lequel il s'exerce : le corps des personnages.

¹¹⁶⁸ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, « Las ficciones son nuestra rebelión » (titre posthume), *op.cit.* : « Las ficciones son nuestra rebelión, el emblema de nuestro coraje, la esperanza en un mundo que puede ser creado por segunda vez, o que puede ser creado infinitamente dentro de nosotros. » Nous traduisons.

4. LE CORPS OBJET ET OUTIL DE POUVOIR

Le corps occupe une place tout aussi essentielle que l'Histoire ou le langage dans l'œuvre de Martínez, dans laquelle il présente de multiples visages. En effet, le corps des personnages s'avère être l'objet sur lequel s'exercent les différents types de domination que nous avons étudiés dans notre troisième partie.

Nous avons eu l'opportunité de consulter l'auteur sur cette thématique récurrente du corps dans ses romans, en lui soumettant l'hypothèse selon laquelle cette prépondérance du corps pourrait en partie résulter du lien entre l'Histoire argentine et son expérience vitale — la violence de la dictature, avec ses exécutions, la torture, ses disparus et les milliers de personnes poussées à l'exil, aurait-elle imprimé durablement en lui une conscience exacerbée de la vulnérabilité du corps ? L'auteur a en effet subi l'Histoire dans sa chair, puisqu'il a échappé de peu aux tentatives d'assassinat de la Triple A et a ainsi dû fuir le pays, notamment pour protéger ses enfants, dont l'un d'eux a même été menacé d'une arme sous ses yeux ; la question de l'implication de cette partie de son histoire personnelle se posait donc. Martínez n'a pas réfuté cette interprétation, mais n'a pas non plus été en mesure de nous la confirmer : selon ses propres mots, ces problématiques soulevées l'ont trop effrayé pour pouvoir nous fournir des éléments de réponse déterminants.

Interrogé à ce propos à son tour lors d'une entrevue accordée le 18 août 2011, son fils Ezequiel a pu nous éclairer en partie sur ce point, soulignant tout d'abord que le métier de Martínez l'avait amené à toujours être attentif aux gestes et à la physionomie de ceux qu'il rencontrait. Sa profession l'a également mené à Hiroshima et Nagasaki, où il a pu observer à quel point les corps avaient été meurtris et les visages défigurés par l'effet des bombes, une expérience particulièrement marquante pour lui. D'autre part, Martínez nourrissait une crainte particulière pour la décadence physique due à la vieillesse ou à la maladie (on a pu voir des manifestations de cette inquiétude dans *Lugar común la muerte*) ; chez de nombreux auteurs, cette angoisse liée à la finitude humaine trouve un exutoire à travers l'écriture, qui a probablement constitué aussi pour Martínez un moyen de dépasser cette peur.

En ce qui concerne le rapport entre l'Histoire argentine et l'écriture même de son père, Ezequiel n'a pu être catégorique mais nous a rapporté que dans les lettres qu'il envoyait à ses enfants depuis l'exil, Martínez leur demandait souvent de lui décrire à quel point ils avaient grandi. Il était douloureux pour lui de ne pas être présent lors de leur passage de l'enfance à l'adolescence, puis à la vie adulte ; dans sa correspondance, il insistait donc beaucoup sur ces

changements physiques. De plus, ses dénonciations constantes de la dictature subie par l'Argentine à partir de 1976 l'avaient amené à craindre tout particulièrement pour la sécurité de ses fils aînés, ce qui l'a poussé à les faire sortir du pays. Ainsi, la distance résultant de l'exil, puis la violence d'Etat dont il a été victime mais qui a aussi menacé ses proches, ont pu avoir pour conséquence la prise de conscience de l'enjeu que représente l'existence physique dans les relations de pouvoir. On peut donc supposer que l'ensemble de ces facteurs peut constituer un élément d'explication possible de la place essentielle qu'occupent les corps des personnages dans l'œuvre de Martínez.

L'expérience vitale de l'auteur pourrait ainsi être à l'origine de cette intuition que le corps a un certain poids dans les rapports de force, puisque comme le souligne Louis-Thomas Vincent :

C'est par le corps que passe toute atteinte à la personne, atteinte qui, déjà, est agression de mort. Dans ces cas extrêmes de manifestations du pouvoir, il est malmené dans la torture ou écrasé dans la mise à mort.¹¹⁶⁹

Toute la thématique du corps dans l'œuvre de Martínez, qu'il s'agisse de violences aussi extrêmes que la torture et l'exécution sommaire, ou encore la dégradation occasionnée par la maladie ou la vieillesse, aurait donc à voir avec la relation qui unit pouvoir, corps et mort. Souvenons-nous que la mort, en tant que « défi à la toute-puissance du corps »¹¹⁷⁰, est rapidement devenue un concept récurrent dans les articles de Martínez, au point de constituer un tout suffisamment cohérent pour donner lieu à la publication du recueil *Lugar común la muerte*, né selon l'auteur de « l'acharnement suspect avec lequel la mort [I]'étourdissait »¹¹⁷¹, dans un pays qui « s'était transfiguré en une seule mort innombrable »¹¹⁷². Dans ses articles, la mort était donc déjà implicitement liée à l'exercice du pouvoir en Argentine ; or cette association semble inévitable, comme l'explique L.-T. Vincent :

Nous venons de parler du pouvoir de la mort. Mais, à vrai dire, il n'y a de pouvoir que de la mort. Car tout pouvoir, d'où qu'il vienne, c'est toujours le pouvoir de la mort véhiculé par le Prince, la classe dominante, l'appareil d'Etat, le prêtre, le patron, le Père, la mère castratrice... En effet, le pouvoir se définit par une emprise sur l'autre, individu ou groupe, ou sur quelque chose. Il suppose la capacité de produire un effet qui infléchit ou annihile la volonté de cet autre, qui modifie le déroulement normal d'un phénomène. Qu'il agisse par fascination ou répulsion, domination, assimilation, transformation ou destruction, il contrecarre le jaillissement de la vie ou le déterminisme naturel. Et, comme nous le rappelions dans notre avant-propos, le Pouvoir Absolu tend vers la mort qui est l'écrasement des êtres et des choses.¹¹⁷³

Le pouvoir a donc pour conséquence ultime la mort, et se confond parfois même avec elle :

¹¹⁶⁹ VINCENT, Louis-Thomas, *Mort et pouvoir* [1978], Paris, Editions Payot, 1999, p.183.

¹¹⁷⁰ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Lugar común la muerte*, *op.cit.*, p.12 : « desafío a la omnipotencia del cuerpo ».

¹¹⁷¹ *Idem* : « el sospechoso abuso con que la muerte [lo] aturdió ».

¹¹⁷² *Idem* : « se transfiguró en una sola muerte numerosa ».

¹¹⁷³ VINCENT, Louis-Thomas, *Mort et pouvoir*, *op.cit.*, p.49.

A la fin de l'année 1944, félicitant De Gaulle qui lui rendait visite, Staline ajouta : « En réalité, il n'y a que la mort qui gagne. » Car la victoire du pouvoir implique souvent la victoire de la mort ou plutôt la victoire par la mort. D'autre part, la prise de conscience du pouvoir se confond avec le pouvoir de donner la mort et par là même d'y échapper.¹¹⁷⁴

L'expérience personnelle de Martínez peut donc avoir pesé dans le surgissement de telles thématiques, l'amenant à constater à quel point le corps est lieu de répression, puisqu'en tant que journaliste il a subi ce que L. T. Vincent a nommé le *chantage à la mort*, aussi bien à travers les menaces dont il a fait l'objet pour son opposition aux régimes dictatoriaux qu'en étant témoin de la violence du pouvoir — à Trelew, Hiroshima...

Bien que l'on ne puisse vérifier de façon résolument catégorique ces hypothèses, somme toute personnelles, quant à l'origine de ce motif récurrent du corps, il ne fait cependant aucun doute que la corporéité est fondamentale dans les écrits de Martínez. La représentation du corps en littérature est bien entendu souvent porteuse de signification, son apparence étant chargée de sens, d'un message sur la psychologie ou la fonction du personnage. Cependant, les corps dans l'œuvre de Martínez assument un rôle qui dépasse celui des corps écrits habituels. En premier lieu, on peut penser que la présence notable de ce concept est l'une des raisons pour lesquelles les œuvres de l'auteur ont connu une réception si extraordinaire, effaçant la limite entre fiction et réalité. L'indispensable effet de réel de l'interaction des personnages avec le monde qui les entoure — et a fortiori dans une réalité fictionnelle disposant d'un modèle historique dans notre monde de référence — nécessite assurément que l'on accorde un soin tout particulier à l'écriture du corps :

Façonné par le contexte social et culturel qui baigne l'acteur, le corps est ce vecteur sémantique par l'intermédiaire duquel se construit l'évidence de la relation au monde : activités perceptives, mais aussi expression des sentiments, étiquettes des rites d'interaction, gestuelles et mimiques, mise en scène de l'apparence, jeux subtils de la séduction, techniques du corps, entretien physique, relation à la souffrance, à la douleur, etc. L'existence est d'abord corporelle. [...] [Le corps] est l'axe de la relation au monde, le lieu et le temps où l'existence prend chair à travers le visage singulier d'un acteur.¹¹⁷⁵

Nous avons déjà constaté dans notre deuxième chapitre le rôle majeur accordé aux *activités perceptives* dans l'écriture de Martínez, et nous serons amenés à vérifier que les autres éléments permettant la relation au monde à travers le corps qu'évoque ici David Le Breton y sont également fortement représentés. La complexité des corps romanesques correspond donc à celle des corps tangibles, ce qui peut en partie expliquer la grande sensation de réalisme de certains des romans de Martínez, puisque *l'existence est d'abord corporelle*. Le corps est au centre des rapports humains, et occupe ainsi une place fondamentale dans les œuvres de l'auteur, notamment au cœur des relations de pouvoir que nous avons étudiées précédemment.

¹¹⁷⁴ *Ibid.*, p.133.

¹¹⁷⁵ LE BRETON, David, *La sociologie du corps*, Paris, PUF, collection « Que sais-je ? », 2010, p.3-4.

En effet, comme le souligne Michel Foucault, le corps est lié au pouvoir :

[...] le corps est aussi directement plongé dans un champ politique ; les rapports de pouvoir opèrent sur lui une prise immédiate ; ils l'investissent, le marquent, le dressent, le supplicient, l'astreignent à des travaux, l'obligent à des cérémonies, exigent de lui des signes. [...] Ce pouvoir d'autre part ne s'applique pas purement et simplement, comme une obligation ou une interdiction, à ceux qui « ne l'ont pas » ; il les investit, passe par eux et à travers eux ; il prend appui sur eux, tout comme eux-mêmes, dans leur lutte contre lui, prennent appui à leur tour sur les prises qu'il exerce sur eux.¹¹⁷⁶

Le corps subit ainsi le pouvoir, mais il en constitue aussi un enjeu ; dans l'œuvre de Martínez, il est un acteur capital des relations de domination, soit que ses caractéristiques en fassent une victime, soit qu'au contraire, il amène le personnage à la puissance. Le corps est en effet un concept duel, et nous retrouverons cette même dualité dans les romans :

Si notre peau connaît et donne le plaisir de la caresse, elle subit aussi la douleur de la brûlure du feu ou la morsure du froid [...]. Bref, si notre corps magnifie la vie et ses possibilités infinies, il proclame en même temps et avec la même intensité, notre mort future et notre finitude essentielle. [...] [T]oute approche du corps implique un choix philosophique et même théologique et réciproquement. Ainsi elle oscille de la condamnation ou dénonciation comme écran, obstacle, prison, pesanteur, tombeau*, bref comme occasion d'aliénation et de contrainte, à l'exaltation ou apologie comme organe de jouissance, instrument polyvalent d'action et de création, source et archétype de beauté, catalyseur et miroir des relations sociales, bref comme moyen de libération individuelle et collective. (*je vous rappelle ici le jeu de mots des Philosophes Pythagoriciens : Sôma Sêma, ce qui signifie « le corps est tombeau »)¹¹⁷⁷

Le corps peut ainsi être synonyme de libération ou de contrainte, de vie ou de mort, et cette ambivalence sous-tend la majorité de l'œuvre de Martínez. Le corps y est ainsi tout d'abord présenté comme essentiellement faillible, puisqu'il échappe parfois même au contrôle des personnages, notamment lorsqu'il se trouve miné par la maladie, la vieillesse, ou par des pulsions autodestructrices. Il porte ainsi en lui la marque de sa finitude, sa déchéance programmée faisant sa fragilité, d'autant plus flagrante lorsque les êtres s'emploient à se détruire eux-mêmes. Il peut aussi se trouver à la merci de bourreaux extérieurs qui le meurtrissent sans pitié pour le briser et asseoir leur domination : dans ce cas, le corps est dépossédé de tout pouvoir, il est synonyme de souffrance et de défaite. D'autre part, nous avons pu constater dans notre deuxième chapitre que l'auteur amène ses personnages à transgresser un certain nombre de frontières et de limites, or leur corps constitue lui aussi une frontière qui sera transgressée. Ce sont ses propres contours qui fixent l'existence des êtres, et cette délimitation devient un enjeu dans les romans : « Le corps, en effet, en tant qu'il incarne l'homme, est la marque de l'individu, sa frontière, la butée en quelque sorte qui le distingue des autres. »¹¹⁷⁸ Certains personnages vont ainsi s'employer à franchir les limites du corps d'autrui, par la torture, l'assassinat, le vampirisme ou l'agression sexuelle. Ces irruptions dans

¹¹⁷⁶ FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975, p.34-35.

¹¹⁷⁷ BERNARD, Michel, *Le corps* [1976], Paris, éditions du Seuil, 1995, p.7-8.

¹¹⁷⁸ LE BRETON, David, *La sociologie du corps, op.cit.*, p.8.

l'intégrité physique des êtres permettent leur domination et annihilent leur souveraineté, la vulnérabilité du corps tenant alors à la précarité de ses frontières, qui ont été enfoncées.

Cependant, si le corps est parfois possédé par ceux qui s'emploient à le détruire, il peut au contraire aussi être présenté comme un atout précieux dans l'ascension vers le pouvoir, comme un outil conquérant. C'est le cas notamment lorsqu'il sert de masque pour manipuler les apparences et se hisser aux côtés des puissants, ou quand sa sexualité est synonyme de liberté. Mais la caractéristique la plus extraordinaire de certains corps de l'œuvre de Martínez réside dans la force qui leur est accordée et leur permet de ressortir victorieux de ce qui aurait dû supposer leur anéantissement définitif : la mort. Le personnage domine alors son propre corps, puisqu'il en maîtrise l'aspect, l'usage, et parvient même à défier sa finitude, la mort n'impliquant pas pour lui la disparition totale de son être. Le corps est ainsi éminemment duel, profondément faillible ou au contraire capable d'accéder à l'immortalité, ennemi ou allié dans les luttes pour l'obtention du pouvoir.

La corporéité constitue donc un élément fondamental de l'œuvre de Martínez, et à travers ce concept vont s'exercer les relations de pouvoir que nous avons précédemment étudiées. De la même manière que font partie intégrante de l'Histoire aussi bien les vaincus que les vainqueurs, la dualité du corps va permettre à Martínez de présenter dans ses romans aussi bien des corps victimes — leur défaillance leur étant intrinsèque ou bien causée par des tiers — que des corps victorieux.

4.1. LE CORPS VICTIME

4.1.1. Le corps défaillant

Le corps est avant tout fondamentalement imparfait, et dans sa chute il entraîne les personnages : nombre de ses défaillances les amène à se trouver en situation de faiblesse. Déjà dans *Sagrado*, Bío perd le pouvoir qu'il exerçait sur ses compagnons lorsqu'il perd son apparence de chef :

Bío perdit tout sérieux en se laissant pousser les cheveux [...]. Le cordon ombilical qui nous unissait à Bío commença à pourrir. Nous avons remarqué les imperfections de son corps, nous avons eu peur de la vénération que nous avons eue pour un homme avec des callosités sur les talons, des taches sur les dents, des verrues sur les mains, et une mauvaise odeur sous les aisselles. [...] Nous étions trop habitués à ce que tout chef, toute personne sacrée, doive par nature être solennelle.¹¹⁷⁹

¹¹⁷⁹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Sagrado, op.cit.*, p.209-210 : « El Bío perdió toda seriedad al dejarse crecer el pelo [...]. El cordón umbilical que nos ataba al Bío comenzó a pudrirse. Advertimos las imperfecciones de su cuerpo, nos asustamos por la veneración que habíamos rendido a un hombre con durezas en los talones, manchas en los dientes, verrugas en las manos, olor en los sobacos. [...] Estábamos demasiado acostumbrados a que todo jefe, toda persona sagrada debía ser solemne por naturaleza. »

Ce laisser-aller physique, bien qu'ironique et teinté d'humour ici, n'en porte pas moins atteinte à son statut — nous serons amenés à constater que l'ascension vers le pouvoir suppose également que le corps soit présenté comme un masque compatible avec l'usage du pouvoir. La perte de puissance est donc liée à la décadence des corps dans l'œuvre de Martínez, un déclin qui résulte avant tout de leur finitude intrinsèque : ils sont inexorablement vieillissants, et soumis au hasard des maladies (cette thématique apparaissant rapidement dans les écrits de l'auteur, comme nous avons pu le constater, notamment dans *Lugar común la muerta*). Ainsi, le premier ennemi du corps est bien le corps lui-même, sa dégénérescence inéluctable en constituant la faiblesse élémentaire.

4.1.1.1. La vieillesse

Le vieillissement et la proximité de la mort font ainsi partie des thèmes récurrents de l'œuvre fictionnelle de Martínez. Son intérêt pour ces concepts lui a permis dans un premier temps d'influencer dans ses romans l'image du personnage de Perón présenté à ses lecteurs. Nous avons en effet déjà constaté comment, à travers la construction du temps dans *La novela de Perón*, Martínez nous montre un général affaibli, hors du temps et de l'espace, voyageant dans un avion opportunément nommé d'après une étoile moribonde. Ceux qui l'attendent à l'aéroport, comme son cousin Julio, éprouvent également ce sentiment que le temps s'est arrêté, dans une mort qui n'en finit pas d'avoir enfin lieu :

Dieu seul sait si en cet instant précis de l'éternité — 20 juin 1973 —, le temps ne veut plus bouger, et nous resterons tous ici à jamais, vivant ce présent, et Juan Domingo voyageant sans fin depuis Madrid, et moi sans souvenirs mais aussi sans mort.¹¹⁸⁰

Voilà l'un des hommes qui a incarné à lui seul des décennies de politique argentine, mais qui est désormais vieux et malade, et dont le pouvoir semble maintenant bien illusoire : confortablement installé dans sa cabine, alors qu'un massacre a lieu à Ezeiza où la foule l'attend, on le trouve profondément endormi à l'heure où doit être prise la décision cruciale d'y atterrir ou non.

D'autres personnages subissent les conséquences de leur inévitable vieillissement, ce qui ajoute à l'atmosphère souvent marquée par l'insécurité dans laquelle évolue leur corps. Ainsi, doña Juana est tourmentée par ses varices qui ne cessent de la faire souffrir et l'empêchent de protéger efficacement le corps d'Evita en le faisant enterrer, comme elle l'avait promis à sa fille. Le père de Perón est atteint d'artériosclérose, résultat de la dégénérescence des tissus des

¹¹⁸⁰ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le roman de Perón, op.cit.*, p.154 ; *La novela de Perón, op.cit.*, p.193 : « Sabe Dios si en este preciso punto de la eternidad —20 de junio de 1973— el tiempo ya no quiere moverse más y nos quedamos todos para siempre aquí, viviendo este presente, con Juan Domingo viajando sin término desde Madrid y yo sin recuerdos pero también sin muerte. »

artères apparaissant avec l'âge ; tout comme les corps des personnages rencontrés dans *Lugar común la muerte*, il disparaît petit à petit : « Le corps de don Mario Tomás, dont j'avais cru jadis qu'il était éternel, fondait et s'effaçait. »¹¹⁸¹

Les corps deviennent donc inexorablement moins agiles, plus vulnérables. Mais certains personnages luttent, bien que vainement, contre les effets du vieillissement, et notamment contre les modifications de l'apparence qu'ils impliquent ; ils refusent ainsi d'admettre que leur corps soit moins ferme, et donc qu'évolue leur rapport à la séduction. C'est le cas entre autres de Camargo, dont nous avons déjà pu constater l'obstination à nier les changements physiques que connaît son corps :

Il ne reconnaît pas ce ventre proéminent, si indifférent à la gymnastique et aux régimes, ni ces pectoraux qui, en se relâchant, forment un pli embarrassant sur sa poitrine orgueilleuse, ni cette membrane de dindon qui lui pend sous le menton. L'image dans le miroir a des jambes cagneuses et maigres, qui contrastent avec le torse massif, et manquent de dignité. Quelle dignité un corps nu peut-il avoir à soixante-trois ans ? C'est peut-être une question à poser à d'autres, mais pas à lui.¹¹⁸²

Bien qu'il rejette cette vision de son propre corps, Camargo est pourtant soumis au passage du temps :

En général, quand ses douleurs à la hanche ne le faisaient pas souffrir comme dans la matinée, Camargo se sentait jeune. Son corps lui semblait tout aussi fringant que lorsqu'il jouait au foot à l'université, et, malgré ses muscles amollis et atrophiés, il aimait encore montrer ses biceps et son torse carré sur les plages.¹¹⁸³

Nous serons amenés à constater que ce refus de la défaillance programmée de son propre corps finira pourtant par rattraper Camargo, lorsqu'il sera frappé par une maladie invalidante. Mais Camargo n'est pas le seul personnage à défier son vieillissement ; Emilia s'astreint notamment à la pratique de la gymnastique, mettant ainsi toute son énergie à entretenir son apparence générale, ses cheveux, ses ongles... Malgré le passage des années, Emilia parvient donc à paraître plus jeune qu'elle ne l'est :

Elle ne faisait pas les cinquante ans et plus qu'elle avait alors. On lui en aurait donné dix de moins. Elle était plutôt grande, mince, souple, avec cet aspect d'adolescente ayant refusé de grandir propre à tant d'Argentines. Elle avait la peau hâlée par les séances de bronzage artificiel [...] et elle essayait de masquer son manque de cheveux sous une fragile couche de laque. J'avais d'abord remarqué ses yeux lumineux, d'un bleu presque transparent, qui observaient avec une curiosité infatigable la paresseuse

¹¹⁸¹ *Ibid.*, *Le roman de Perón*, *op.cit.*, p.184 ; *La novela de Perón*, *op.cit.*, p.233 : « El cuerpo de don Mario Tomás, que alguna vez creí eterno, adelgazaba y se desvanecía. »

¹¹⁸² La traduction commerciale comportant un erreur, nous traduisons ce passage : MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.18-19 : « No reconoce el abultado abdomen tan indiferente a la gimnasia y a las dietas, ni los pectorales que, al aflojarse, dibujan un incómodo pliegue en el pecho orgulloso, ni la membrana de pavo que le cuelga de la barbilla. La imagen del espejo tiene las piernas torcidas y flacas, sin armonía con el torso macizo, y carece de dignidad. ¿Qué dignidad puede tener un cuerpo a los sesenta y tres años? Tal vez ésa es una pregunta para otros, pero no para él. »

¹¹⁸³ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Orgueil*, *op.cit.*, p.46 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.49 : « Salvo cuando lo acometían dolores en la cadera como los de aquella mañana, Camargo se sentía joven. No le parecía que su cuerpo fuera menos radiante que cuando jugaba al fútbol en la universidad, y aunque los músculos estaban algo flojos y caídos, aún le gustaba exhibir en la playa los bíceps y el pecho rotundo. »

respiration d'un monde qui, à Highland Park, se mouvait à l'allure d'une tortue. Elle avait des seins menus et un postérieur bien rond, qui lui allongeait les jambes. Elle était séduisante et elle le savait.¹¹⁸⁴

Mais cette volonté va s'avérer bien illusoire par contraste avec le corps de Simón, qui n'a pas connu le moindre changement en trente ans ; Emilia en conçoit par ailleurs une certaine gêne :

Ce que je souhaite te dire, c'est qu'entre-temps j'ai vieilli. [...] Je suis celle que j'étais, mais pas mon corps. La vie m'a rajeunie, mais mon corps a subi ce que subissent toutes les femmes. [...]

Si nous avions vécu ensemble, tu te serais habitué à me voir et je n'éprouverais pas la honte que j'éprouve en cet instant. Toi, tu n'as pas changé. Je préférerais être celle que j'étais, mon amour, mais je suis devenue vieille. Tu vas être déçu. Je n'ai plus de menstruations depuis sept ans. J'ai mauvaise haleine au réveil. J'ai une odeur horrible là où je ne sentais pas, sous les aisselles, bien que je les épile et les lave soigneusement. Parfois je sens le pipi. Les lèvres de mon vagin se sont aplaties et restent sèches même quand je me masturbe.¹¹⁸⁵

Emilia ressent donc avec violence le décalage entre sa nature profonde et les dégradations causées par le temps sur son corps, dont les émanations incontrôlables semblent présager du lent processus de putréfaction qui s'engagera après la mort. Comme Camargo, elle ne peut se résoudre à accepter ces dégâts sans livrer bataille, comme en témoignent ses différentes tentatives pour préserver une apparence de jeunesse.

Le vieillissement et la mort sont ainsi très présents dans l'ensemble des romans, mais s'accompagnent également la plupart du temps de l'apparition de maladies. La sensation de fragilité de l'existence s'en trouve ainsi exacerbée, puisqu'elle est inéluctablement tendue vers la détérioration du corps, et s'achève par la mort. La ville même de Buenos Aires, après la mort d'Evita, est aussi décrite comme « une espèce de grand corps dont les glandes sécrétaient de la mort et où ne régnaient plus que mesquinerie et prétention. »¹¹⁸⁶ La déchéance de la capitale, comme de la société qui y évolue, est ainsi rapportée à celle d'un corps soumis aux ravages du temps et de la maladie. Evoluant dans un environnement défini

¹¹⁸⁴ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.85-86 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.84-85 : « No se le notaban los cincuenta y tantos años que tenía entonces. Cualquiera le habría dado diez menos. Era más bien alta, delgada, elástica, con ese aspecto de adolescente que ha dejado voluntariamente de crecer propio de tantas mujeres argentinas. Estaba muy tostada por el lustre de las camas solares [...] y trataba de disimular la escasez de pelo con un frágil armazón de laca. Lo que más me llamó la atención fueron sus ojos luminosos, de un azul casi transparente, que observaban con incansable curiosidad la respiración pausada de un mundo que en Highland Park se movía con la torpeza de las tortugas. Tenía pechos menudos y un culo bien formado que le alargaba las piernas. Era atractiva y sabía que lo era. »

¹¹⁸⁵ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.128-129 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.125-126 : « Lo que te quiero decir es que, mientras tanto, he envejecido. [...] Yo soy la que era, mi cuerpo no. La vida me ha hecho más joven pero a mi cuerpo le ha pasado lo que les pasa a todas las mujeres. [...] »

Si hubiéramos vivido juntos te habrías acostumbrado a verme y yo no sentiría la vergüenza que siento en este momento. Vos seguís tal cual. Y yo, ya ves. Me habría gustado ser la que era, amor, pero me he puesto vieja. Vas a decepcionarte. Llevo siete años sin menstruar. Me levanto con mal aliento. Huelo fatal donde antes ni siquiera olía: en los sobacos, aunque me los depile y los lave con cuidado. A veces tengo olor a pis. Los labios de la vagina se me han aplanado y hasta cuando me masturbo están secos. »

¹¹⁸⁶ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita*, *op.cit.*, p.38 ; *Santa Evita*, *op.cit.*, p.52 : « Las glándulas de Buenos Aires segregaban muerte. Todo era mezquindad y humos. »

par son hostilité — les rapports de pouvoir, que nous avons étudiés, se nichant partout —, les êtres se trouvent à la merci de maux sur lesquels ils ne peuvent exercer aucun contrôle.

4.1.1.2. La maladie

4.1.1.2.1. Les déficiences du corps

Dans l'œuvre de Martínez, un nombre important de personnages est frappé par la maladie, dans des mesures toutefois diverses. Tout d'abord, certains d'entre eux sont affectés de pathologies qui mettent en avant leur faiblesse, ou encore l'atmosphère délétère dans laquelle ils se meuvent. Arcángelo Gobbi est à classer dans ce dernier cas de figure, sa description contribuant d'emblée à en faire un personnage inquiétant. Ainsi, ce personnage est d'emblée marqué par la mort, sa mère décédant des suites de l'accouchement, et les autres femmes se chargeant de lui par la suite disparaissant également :

Sa mère était morte d'une fièvre puerpérale peu après l'accouchement, et son père dut le laisser aux soins de quelques tantes souffreteuses, qui moururent elles aussi, l'une après l'autre, d'infections tropicales. De son enfance, il ne conservait que le souvenir de la chaleur étouffante d'un cagibi en zinc, à côté du marché de San Miguel de Tucumán, et la vision de moineaux agonisant sur le trottoir, sous un soleil de plomb.¹¹⁸⁷

L'entourage féminin d'Arcángelo ne lui survit donc pas, dans un environnement caractérisé par son hostilité — et dont il ne gardera en mémoire que des images liées à la mort. Gobbi lui-même est défini dès l'enfance par son état perpétuellement maladif, dans l'indifférence générale : « Il collectionnait les rougeoles et les diarrhées sans que personne ne s'en rendît compte. Il se soignait comme les chiens : en se léchant et en avalant quelques gorgées d'eau. »¹¹⁸⁸

Plus tard, alors qu'il part pour Buenos Aires avec son père, espérant y trouver du travail, l'environnement continue à lui être physiquement adverse :

Ils voyagèrent deux jours à bord d'un train qui avançait à l'aveuglette parmi des déserts de poussière. Ils se couvraient le visage avec des morceaux de papier mouillés, et même ainsi ils devaient fermer les yeux pour éviter que les épines volant dans les airs ne leur déchirent la cornée.¹¹⁸⁹

¹¹⁸⁷ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le roman de Perón, op.cit.*, p.26 ; *La novela de Perón, op.cit.*, p.30 : « Su madre murió de fiebre puerperal poco después del parto, y el padre tuvo que dejarlo al cuidado de unas tías enclenques, que se fueron también muriendo de pestes tropicales. De la infancia no conservaba otros recuerdos que el calor de un cuartucho de zinc junto al mercado de abastos, en San Miguel de Tucumán, y la visión de unos gorriones que agonizaban en la vereda, bajo el sol inclemente. »

¹¹⁸⁸ *Ibid.*, *Le roman de Perón, op.cit.*, p.26 ; *La novela de Perón, op.cit.*, p.30 : « Desfilaban por él los sarampiones y las diarreas sin que nadie se enterara. Se curaba como los perros: lamiéndose y tomando unos sorbitos de agua. »

¹¹⁸⁹ *Ibid.*, *Le roman de Perón, op.cit.*, p.27 ; *La novela de Perón, op.cit.*, p.31 : « Viajaron dos días en un tren que avanzaba a ciegas entre desiertos de polvo. Se cubrían la cara con papeles mojados, y aun así tenían que cerrar los ojos para evitar que las espinas voladoras les desgarrasen las córneas. »

L'imprimerie où ils travaillent et se logent à leur arrivée dans la capitale ne les épargne pas non plus, leur corps étant soumis à une atmosphère toxique :

Chaque nuit ils déroulaient un matelas en étoupe près des fourneaux des linotypes. Ils suaient à grosses gouttes. L'air était tellement chargé d'humidité qu'ils souffraient de bronchite chronique et conservaient toujours un goût de plomb dans la bouche.¹¹⁹⁰

Ces conditions de vie hostiles conditionnent le développement d'Arcángelo, notamment sur le plan physique. Ainsi, alors qu'il n'est encore qu'un adolescent, il semble pourtant paradoxalement déjà vieux : « Il n'avait pas encore achevé sa croissance et sa voix passait parfois à l'aigu, mais il présentait l'aspect d'un vieillard. Il marchait voûté et l'acné lui dévorait le visage. »¹¹⁹¹

Cette ambiguïté entre jeunesse et vieillesse accroît la sensation de malaise que provoque ce personnage, qui combine des éléments physiques contradictoires. Ce sentiment d'étrangeté ne fera que s'accroître à mesure qu'avancera la diégèse, le lecteur associant de plus en plus fortement Arcángelo à une sensation de danger ; en effet, cette apparence hors-norme le marginalisera et attisera notamment la haine que conçoit ce personnage pour les femmes.

La description du sens de la vue d'Arcángelo est tout particulièrement signifiante, puisque sa vision est caractérisée par le vide, il semble être dénué d'intériorité : « Le plus bizarre, c'étaient ses yeux sans âge : ils brillaient tels de grands lacs vides ; de plus ils étaient tellement collés à la racine du nez qu'ils paraissaient ne regarder nulle part. »¹¹⁹² Cette vue fait de lui un personnage statique en premier lieu, dans l'attente qu'on lui désigne ce qui mérite d'être observé, la direction à prendre, les pensées qui doivent le nourrir et remplir enfin ces *grands lacs vides* — tâche dont s'acquittera López Rega.

Son aspect voûté et ce regard inquiétant trouvent leur explication plus loin, lorsqu'on lui diagnostique une scoliose et que le lecteur s'aperçoit que la vue d'Arcángelo est particulièrement défaillante, et constitue une véritable distorsion de la réalité :

Arcángelo eut peur que le service militaire n'interrompît son apprentissage, et il se présenta à la visite médicale avec une amulette. On l'exempta pour cause de scoliose. Un des infirmiers lui reprocha d'être venu à la caserne sans ses lunettes. « Quelles lunettes ? » s'étonna Arcángelo. Il apprit alors qu'il était myope de l'œil droit et astigmatique du gauche, et que sa vision du monde avait toujours été inexacte.¹¹⁹³

¹¹⁹⁰ *Ibid.*, *Le roman de Perón, op.cit.*, p.27 ; *La novela de Perón, op.cit.*, p.31 : « En las noches desenrollaban un colchón de estopa y se tendían junto a los hornillos de las linotipias. Sudaban a chorros. El aire estaba tan cargado de humedad que vivían con los bronquios apelmazados y un gusto a plomo en la lengua. »

¹¹⁹¹ *Ibid.*, *Le roman de Perón, op.cit.*, p.30 ; *La novela de Perón, op.cit.*, p.35 : « Aunque no había terminado de desarrollarse y de vez en cuando se le atiplaba la voz, su aspecto era el de un viejo. Caminaba agachado y tenía la cara brotada de granos. »

¹¹⁹² *Ibid.*, *Le roman de Perón, op.cit.*, p.30 ; *La novela de Perón, op.cit.*, p.35 : « Lo más extraño eran sus ojos, en los que no se veía edad alguna: brillaban como grandes lagos vacíos, pero estaban tan pegados al arco de la nariz que cuando miraban no parecían posarse sobre ninguna parte. »

¹¹⁹³ *Ibid.*, *Le roman de Perón, op.cit.*, p.32-33 ; *La novela de Perón, op.cit.*, p.39 : « Arcángelo temió que el servicio militar interrumpiera su aprendizaje y se presentó a la revisión médica con un amuleto. Lo declararon

Ce corps maladif, qui classe Arcángelo du côté des faibles et des dominés, conditionnera en partie le devenir de ce personnage, puisque sa soif de revanche fera de lui l'un des hommes de main les plus brutaux de López Rega. Ainsi, ce corps victime deviendra à son tour bourreau, comme nous serons bientôt amenés à le constater.

Ces faiblesses permettent aussi à l'auteur d'influencer la perception qu'a le lecteur des personnages ; c'est le cas notamment lorsque dans *La novela de Perón*, María Tizón rapporte la raison pour laquelle Perón et sa première épouse n'ont pas eu d'enfants :

Tu veux nous rendre folles, Dora ? Potota dans cet appartement qui ressemble à un mausolée, enfermée, et toi ici, gardant tout pour toi. Parle ! Qu'est-ce qui arrive ? Elle ne peut pas avoir d'enfants. Eh bien, elle se résigne, et un point c'est tout ! C'est pire, a répondu Dora. Elle, elle peut. Celui qui ne peut pas, c'est Perón.¹¹⁹⁴

Il est vrai que Potota sut, après avoir consulté, qu'elle n'était pas stérile. Une chute de Perón alors qu'il faisait de la gymnastique, alors adolescent, est parfois évoquée pour expliquer sa supposée stérilité (dont personne n'a jamais eu la preuve formelle jusqu'ici). Cependant, dans l'économie du roman, cette possible défaillance de Perón contribue à ternir son image d'homme puissant, de leader conquérant. La sexualité étant, comme nous l'analyserons, un outil par lequel transite le pouvoir, l'évocation de cette supposée stérilité (que ses détracteurs mirent en avant pendant la Revolución Libertadora, l'assimilant à de l'impuissance) ne peut être anodine.

On peut également considérer les défaillances physiques de certains personnages comme une expression de l'angoisse de l'auteur face à la fragilité du corps ; on retrouve ainsi le thème de l'insomnie, déjà utilisé dans *Lugar común la muerte*, où elle accable José Antonio Ramos Sucre¹¹⁹⁵. En effet, le grand-père de Perón, Tomás Liberato, est décrit comme souffrant du même mal. Ses tentatives désespérées pour combattre l'insomnie ne sont pas sans rappeler les expérimentations d'un José Arcadio Buendía dans son laboratoire dans *Cien años de soledad*¹¹⁹⁶ :

Je n'ai pas connu mon grand-père Tomás Liberato. J'ai appris qu'il souffrait d'insomnie et que, les dernières années de sa vie, alors qu'il tenait à peine debout, il passait les nuits enfermé au milieu des alambics et des éprouvettes, s'efforçant de capturer le virus qui l'empêchait de dormir. Il avait imaginé

inepto, por la escoliosis de la columna vertebral. Uno de los enfermeros lo reprendió por haberse presentado al cuartel sin los anteojos. ¿Qué anteojos?, se sorprendió Arcángelo. Entonces supo que era miope del lado derecho y astigmático del izquierdo, y que siempre había mirado el mundo de manera incorrecta. »

¹¹⁹⁴ *Ibid.*, *Le roman de Perón*, *op.cit.*, p.218 ; *La novela de Perón*, *op.cit.*, p.274 : « ¿Querés volvernos locas, Dora ? Potota en ese departamento que parece un mausoleo, encerrada, y vos aquí tragándotelo todo. A ver, ¿qué pasa ? ¿No puede tener hijos ? Pues se resigna, y punto. Es peor, dijo Dora. Ella puede. El que no puede es Perón. »

¹¹⁹⁵ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Lugar común la muerte*, *op.cit.*, p.55 : « El Cónsul ».

¹¹⁹⁶ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Cien años de soledad*, *op. cit.*

que le virus se déplaçait entre les pattes des criquets, de sorte qu'il faisait bouillir ces criquets puis il les distillait, afin d'analyser l'eau.¹¹⁹⁷

Les variations de santé de l'auteur se trouvent également suggérées à travers le narrateur dans certains romans ; on évoque ainsi un épisode dépressif dans *Santa Evita*, mais c'est surtout dans *Purgatorio* que sont dévoilées les fluctuations de santé de Martínez, puisqu'y apparaissent jusqu'aux noms des médecins l'ayant soigné dans sa dernière lutte contre le cancer :

Je n'ai pas encore évoqué mes maux, qui m'avaient éloigné d'Highland Park pendant une période dont je préfère ne pas me souvenir. J'étais tombé gravement malade et j'ignore aujourd'hui encore comment les médecins ont réussi à me maintenir en vie. Les désastres subis par mon corps furent nombreux, et longue la liste des médecins qui me soignèrent : l'urologue Jerome Richie, les oncologues Anthony D'Amico et Jan Drappatz, le neurochirurgien Peter Black et surtout José Halperín, ancien ami avec lequel j'avais partagé mon exil et qui m'avait fait connaître tous les autres.¹¹⁹⁸

Ces précisions peuvent être lues comme une tentative de conjuration de l'angoisse de la mort, par l'intermédiaire d'une mise à distance, puisque c'est alors le double fictionnel de l'auteur qui subit les effets de la maladie. Mais d'autres personnages encore de l'œuvre de Martínez sont eux aussi marqués par une maladie qui aura raison d'eux : ils doivent lutter contre un ennemi intérieur qui les dévore inéluctablement, la brutalité de leur dégradation physique étant alors une autre expression de la fragilité du corps humain.

4.1.1.2.2. Les affections mortelles

4.1.1.2.2.1. Evita, un corps-mémoire

Le premier personnage, et non des moindres, à affronter le spectre de la mort toute proche, est celui d'Evita aux prises avec son cancer dans *Santa Evita*. Nous avons déjà souligné que l'histoire du corps *vivant* d'Evita se déroulait dans un mouvement rétrospectif ; le lecteur remonte donc vers la source du mythe, mais on peut remarquer que ce procédé permet également de mettre l'accent sur la finitude du corps humain, puisque la narration débute sur le constat de cet anéantissement inéluctable : « Au réveil d'un coma de plus de trois jours,

¹¹⁹⁷ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le roman de Perón, op. cit.*, p.53 ; *La novela de Perón, op. cit.*, p.64 : « A mi abuelo Tomás Liberato yo no lo conocí. Sé que sufría de insomnio y que en los últimos años, cuando apenas podía tenerse de pie, pasaba las noches encerrado entre alambiques y sahumadores tratando de capturar el virus del insomnio. Se le ocurrió que el virus iba de un lado a otro en las patas de las langostas, de manera que hervía langostas y luego las destilaba, para analizar el agua. »

¹¹⁹⁸ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatoire, op.cit.*, p.198-199 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.193 : « No he hablado todavía de mis males, que me alejaron de Highland Park un tiempo del que no quiero acordarme. Enfermé de gravedad y aún no sé cómo hicieron los médicos para mantenerme vivo. Los desastres de mi cuerpo fueron muchos y la lista de los médicos que me ayudaron es larga: el urólogo Jerome Richie, los oncólogos Anthony D'Amico y Jan Drappatz, el neurocirujano Peter Black y, el más importante para mí, José Halperín, antiguo amigo con el que compartí el exilio y gracias a quien conocí a los demás. »

Evita sut qu'elle allait mourir. »¹¹⁹⁹ Notons d'autre part que ce chapitre, qui rapporte les derniers instants d'Evita, est intitulé « Ma vie vous appartient »¹²⁰⁰ ; on peut penser que le choix de l'auteur se porte ici sur cette phrase (prononcée originellement par Evita dans une toute autre intention) dans le but précis de sous-entendre que nous ne possédons pas notre vie, puisqu'elle peut nous être retirée à tout instant — et que ceux qui nous survivront feront alors ce qu'ils souhaitent du souvenir de notre existence, comme le montrera l'histoire posthume d'Evita, transformée en mythe.

L'état de délabrement physique d'Evita est décrit de façon répétée dans le roman, insistant d'une part sur sa grande souffrance, le véritable « supplice »¹²⁰¹ que lui faisaient endurer « les atroces élancements qui lui lacéraient le ventre »¹²⁰² et les « effroyables coups de poignard qui lui transperçaient la nuque »¹²⁰³. Ainsi, lorsqu'elle sort du palais présidentiel pour assister au début du second mandat de Perón, « La tête lui tournait de faiblesse »¹²⁰⁴, et son corps lui fait ensuite payer le prix de cet excès de bravoure : « Le lendemain, elle était à nouveau prostrée dans des douleurs plus intolérables que celles de sainte Jeanne au bûcher. »¹²⁰⁵

Sa fragilité grandit donc au fur et à mesure que la maladie la ronge : « La dernière fois qu'Evita brava les intempéries, elle pesait trente-sept kilos. La douleur se rallumait et lui coupait le souffle toutes les deux ou trois minutes. »¹²⁰⁶ Son cancer la laisse ainsi épuisée :

[E]lle avait à peine la force d'ouvrir les yeux. Bien qu'elle concentrât toute son énergie sur ses coudes et ses talons, il lui était impossible de se redresser sur le lit ; le simple effort de changer de côté pour soulager sa douleur lui coupait le souffle.¹²⁰⁷

Décharnée, Evita est caractérisée par sa maigreur : « Elle était amaigrie, anguleuse, le dos et le ventre brûlés par une maladroite radiothérapie. »¹²⁰⁸ Lorsqu'elle insiste pour accompagner Perón qui est sur le point de prêter serment pour son deuxième mandat,

¹¹⁹⁹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita, op.cit.*, p.7 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.13 : « Al despertar de un desmayo que duró más de tres días, Evita tuvo al fin la certeza de que iba a morir. »

¹²⁰⁰ *Ibid.* : « Mi vida es de ustedes. »

¹²⁰¹ *Ibid.* : « suplicio. »

¹²⁰² *Ibid.* : « las atroces punzadas en el vientre. »

¹²⁰³ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.11 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.17-18 : « los terribles taladros que le horadaban la nuca. »

¹²⁰⁴ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.30 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.43 : « Sentía el mareo de la debilidad [...]. »

¹²⁰⁵ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.31 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.44 : « Al día siguiente estaba otra vez postrada por dolores más intolerables que los de santa Juana en la hoguera. »

¹²⁰⁶ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.29 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.41 : « Cuando Evita salió por última vez a la intemperie pesaba treinta y siete kilos. Los dolores se le encendían cada dos o tres minutos, cortándole el aliento. »

¹²⁰⁷ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.7 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.13 : « [A]penas le quedaban fuerzas para abrir los ojos. No podía levantarse de la cama por más que concentrara sus energías en los codos y en los talones, y hasta el ligero esfuerzo de recostarse sobre un lado u otro para aliviar el dolor la dejaba sin aliento. »

¹²⁰⁸ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.24 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.34-35 : « Estaba flaca, angulosa, con la espalda y el vientre quemados por la torpeza de las radiaciones. »

[E]lle supporta de pied ferme les rugosités de la robe, le petit casque brodé dont on avait orné sa tête pour cacher sa maigreur, les chaussures montantes à talons hauts et le manteau de vison assez large pour contenir deux Evita.¹²⁰⁹

Ainsi, Evita disparaît lentement, toutes ses dimensions se réduisent :

[N]on contente de maigrir à cause de la maladie, elle diminuait aussi en taille. Comme on la laissa porter jusqu'à la fin les pyjamas de son mari, Evita flottait de plus en plus, perdue dans l'immensité de ces vêtements.¹²¹⁰

Le lecteur assiste ainsi à la lutte que mènent l'être d'Evita, son corps et le cancer ; en effet, le corps est présenté comme n'étant qu'une simple partie du personnage, il est l'élément déficient auquel s'attaque la maladie :

Une fois, on lui avait affirmé que ce n'était pas le corps qui tombait malade mais l'être tout entier. Si l'être parvenait à se rétablir (et c'était le plus difficile, car il fallait le distinguer pour pouvoir le soigner), le reste n'était plus qu'une question de temps et de volonté.¹²¹¹

C'est sur ce corps défaillant que s'acharne la maladie, et Evita va s'employer à faire taire sa souffrance, niant son extrême faiblesse et défiant ainsi le cancer :

« Tu ne peux pas sortir, la glace n'a pas fondu. Tu vas rouler par terre. » [disait Perón à Evita.] Elle s'obstinait. « Débarrassez-moi de cette douleur dans la nuque, et vous allez voir comme je vais y arriver. Mettez-moi un coup d'anesthésie dans les talons. Je peux y arriver. [...] »¹²¹²

Evita réaffirme sa toute-puissance — *je peux* — sur son corps, affaibli par la maladie :

[C]omme elle s'acharnait à vouloir accompagner son mari, debout, dans l'inconfort d'une voiture découverte, on fabriqua en toute hâte une armature de fil de fer et de plâtre pour la tenir bien droite. Le plus insupportable, ce fut le supplice que lui infligeaient la lingerie et le jupon, car le simple frôlement de la soie lui brûlait la peau.¹²¹³

Par la force, elle impose à son corps la gestuelle des puissants : elle apparaîtra debout, redressée artificiellement, un peu grandie pour que l'on ne s'aperçoive pas que la maladie la recroqueville. Pourtant, son corps est si vulnérable que même le contact d'un tissu aussi doux et léger que la soie constitue pour lui une véritable agression.

Le corps devient donc un ennemi, un fardeau, puisqu'Evita n'entretient de rapport apaisé avec lui que lors des brefs moments de répit que lui accorde la maladie : « Le lendemain

¹²⁰⁹ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.30 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.42-43 : « [A]uantó a pie firme las asperezas del vestido, el casquito bordado con que le adornaron la cabeza para disimular su flacura, los zapatos cerrados de tacos altos y el abrigo de visón en el que cabían dos Evitas. »

¹²¹⁰ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.8 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.15 : « [L]a enfermedad la adelgazaba pero también la encogía. Como le permitieron vestirse hasta el final con los pijamas del marido, Evita flotaba cada vez más suelta en la inmensidad de aquellas telas. »

¹²¹¹ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.11 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.18 : « Alguna vez le habían dicho que no era el cuerpo lo que se enfermaba sino el ser entero. Si el ser lograba recuperarse (y nada costaba tanto, porque para curarlo era preciso verlo), lo demás era cuestión de tiempo y fuerza de voluntad. »

¹²¹² *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.30 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.42 : « “No podés salir. No se ha derretido la escarcha. Te vas a caer redonda.” Ella porfiaba. “Sáquenme el dolor de la nuca y van a ver cómo puedo. Ponganme una anestesia en los talones. Yo puedo. [...]” »

¹²¹³ *Idem* : « [C]omo se empeñaba en acompañar al presidente de pie en la inclemencia de un auto descubierto, le fabricaron a las apuradas un corsé de yeso y alambres para mantenerla erguida. Lo peor fue el tormento de las lencerías y las enaguas, porque hasta el roce de la seda le quemaba la piel. »

matin, elle se réveilla si courageuse et si légère qu'elle se réconcilia avec son corps. Après tout ce qu'il lui avait fait endurer, elle ne le sentait même plus. »¹²¹⁴ Cette *réconciliation* induit bien qu'Evita s'oppose à lui la plupart du temps ; mais ces trêves ne sont que de courtes durées, les violents élancements revenant rapidement « pour lui rappeler que son corps n'avait pas changé. »¹²¹⁵ La maladie est une ennemie tapie au sein de ce corps fragile, elle est décrite par le docteur Ara comme un animal qui a attendu, terré, le moment de son attaque : « La maladie mortelle n'avait pas encore donné son premier coup de griffe, mais elle était déjà là [...]. »¹²¹⁶ Cette image suggère bien la violence des dégâts causés par le cancer au plus profond du personnage. Parfois cependant, après une lutte acharnée, Evita le fait reculer momentanément : « Elle passa deux nuits dans cet état, jusqu'à ce que les calmants l'abrutissent et que la maladie, affaiblie par ce long combat, se réfugie au plus profond de son corps. »¹²¹⁷ La maladie est donc bien une entité qui se distingue du corps d'Evita, elle y est un intrus.

Evita combat ainsi courageusement l'avancée de sa maladie, niant parfois la douleur afin de poursuivre ses activités politiques. Mais son opiniâtreté ne l'empêche toutefois pas d'avoir pleinement conscience de l'issue irrémédiable de ce combat, et elle ressent violemment l'angoisse de la mort :

Seule l'idée de la mort la faisait encore souffrir. Mais ce qu'il y avait de pire dans la mort, ce n'était pas qu'elle se produisît. Le pire, c'étaient la blancheur, le vide, la solitude de l'au-delà : le corps fuyant tel un cheval au galop.¹²¹⁸

L'ennemi final, qu'Evita tente de fuir sans succès, est donc la mort, qui annihilera définitivement son corps. Cette sensation de vulnérabilité est intolérable pour le personnage, qui craint d'être impuissant au moment où il atteindra sa plus grande faiblesse — c'est du moins ce que croit Evita — :

Ce n'est pas cette nudité de l'âme qui me tracasse. Je n'ai jamais rien caché de mes sentiments. C'est l'autre qui m'inquiète. Si je m'évanouis encore, ou qu'il m'arrive quelque chose de pire, je refuse que quiconque me lave ou me déshabille. Ni les médecins, ni les infirmières, ni aucun étranger. Toi

¹²¹⁴ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.10 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.17 : « A la mañana siguiente despertó con tanto ánimo y liviandad que se reconcilió con su cuerpo. Después de todo lo que la había hecho sufrir, ahora ni siquiera lo sentía. »

¹²¹⁵ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.11 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.18 : « [...] para advertirle que el cuerpo no había cambiado. »

¹²¹⁶ Pour les besoins de notre étude, la traduction commerciale s'éloignant du texte original, nous traduisons ce passage. MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita, op.cit.*, p.33 : « La enfermedad mortal no había dado el zarpazo pero ya estaba ahí [...]. »

¹²¹⁷ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita, op.cit.*, p.31 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.44 : « Pasó dos noches así, hasta que los calmantes la atontaron y la enfermedad, fatigada por el largo embate, se retiró a las oscuridades del cuerpo. »

¹²¹⁸ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.7 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.13 : « Sólo la idea de la muerte no le dejaba de doler. Lo peor de la muerte no era que sucediera. Lo peor de la muerte era la blancura, el vacío, la soledad del otro lado: el cuerpo huyendo como un caballo al galope. »

seulement. L'idée qu'on pourrait me voir me fait honte, maman. Je suis si maigre, si enlaidie ! Parfois, je rêve que je suis morte et qu'on m'emmène toute nue à la Plaza de Mayo. On m'installe sur un banc et tout le monde fait la queue pour me toucher. J'ai beau crier et crier, personne ne vient à mon secours. Ne laisse pas faire ça, maman, ne m'abandonne pas.¹²¹⁹

C'est là une sorte de rêve en partie prémonitoire, puisque le corps d'Evita sera bien longuement exposé après son décès. Il sera manipulé par le docteur Ara et par les militaires, mutilé, et aussi transporté d'un bout à l'autre de la planète ; c'est cette impuissance qui fait qu'Evita réclame qu'on ne l'abandonne pas, et pourtant, bien qu'il soit à la merci de ses gardiens, nous constaterons que son corps s'avèrera d'une force encore supérieure à celle qui l'animait de son vivant.

Le cancer finira par avoir raison d'Evita, mais son décès n'ira pas de pair avec la destruction de son enveloppe charnelle, et encore moins avec l'oubli qui ensevelit inéluctablement la mémoire des morts, comme le redoutait Evita. En effet, ce n'est pas à ce moment là qu'Evita *disparaîtra*, bien au contraire : ce corps gisant, rendu éternel par la momification, deviendra de plus en plus encombrant, et ce n'est qu'ensuite qu'il deviendra le premier disparu de l'Histoire argentine — un disparu pourtant présent dans tous les esprits.

En effet, dès le dernier soupir d'Evita, le docteur Ara est appelé afin de procéder à l'embaumement, et il va s'employer à rendre Evita immortelle, dans une lutte contre la montre avec la mort qui commence déjà à faire son œuvre :

On lui confia le corps à neuf heures, après une prière des morts rapidement expédiée. Le décès d'Evita remontait à huit heures vingt-cinq. Elle restait encore chaude et souple, mais les pieds viraient au bleu et le nez s'affaissait tel un animal épuisé. Ara comprit qu'il lui fallait agir au plus vite, sous peine d'être vaincu par la mort. Celle-ci était entrée dans la danse et, où qu'elle posât le pied, elle semait ses œufs. [...] Son attention sautait des yeux, de plus en plus vitreux, aux mâchoires, qui se décrochaient, et aux lèvres se teignant d'un gris de cendre. L'aube le surprit dans ce combat effréné. Dans le cahier où il énumérait les solutions chimiques employées et les pérégrinations du bistouri, il écrivit : « *Finis coronat opus*. Le cadavre d'Eva Perón est désormais absolument et définitivement incorruptible. »¹²²⁰

¹²¹⁹ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.36-37 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.50 : « No es esta desnudez del alma lo que me preocupa. Si es por eso, he vivido desnuda. Me preocupa la otra. Cuando vuelva a perder el conocimiento o me pase algo peor, no quiero que nadie me lave ni me desvista, ¿entendés? Ni médicos ni enfermeras ni nadie ajeno. Sólo vos. Tengo vergüenza de que me vean, mamá. ¡Estoy tan flaca, tan desmejorada! A veces sueño que estoy muerta y que me llevan desnuda a la Plaza de Mayo. Me ponen sobre un banco y todos hacen fila para tocarme. Por más que grito y grito, nadie me viene a rescatar. No vayas a dejar que eso me pase, vieja. No vayas a dejarme. »

¹²²⁰ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.24-25 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.35-36 : « Le confiaron el cuerpo a las nueve de la noche, después de un responso apresurado. Evita había muerto a las ocho y veinticinco. Aún se mantenía caliente y flexible, pero los pies viraban al azul y la nariz se le derrumbaba como un animal cansado. Ara advirtió que, si no actuaba de inmediato, la muerte lo vencería. La muerte avanzaba con su danza de huevos y, dondequiera hacía pie, sembraba un nido. Ara la sacaba de aquí y la muerte destellaba por allá, tan rápido que sus dedos no alcanzaban a contenerla. [...] Su atención volaba desde los ojos que se iban aplanando y las mandíbulas que se desencajaban a los labios que se teñían de ceniza. En esas sofocaciones del combate lo sorprendió el amanecer. En el cuaderno donde llevaba la cuenta de las soluciones químicas y de las peregrinaciones del bisturí escribió: “*Finis coronat opus*. El cadáver de Eva Perón es ya absoluta y definitivamente incorruptible”. »

Il s'agit donc bien paradoxalement d'une victoire sur la mortalité, la mort étant représentée comme un adversaire dansant, s'insinuant partout, comme défiant Ara. Le corps mort d'Evita est sans défense, il s'effondre *tel un animal épuisé*, sa détérioration est en marche ; pourtant, ce paragraphe relatant le véritable *combat* du docteur Ara, qui craint d'être *vaincu par la mort*, s'achève sur l'image d'un corps qui a précisément mis la mort en déroute, dans une affirmation catégorique soulignée par les deux adverbes *absolument et définitivement*. C'est à partir de cet instant que le corps d'Evita va prendre une toute autre dimension : de victime, affligé de douleurs intolérables, il va devenir puissant, un enjeu fondamental — comme nous le constaterons dans une prochaine partie.

Le lecteur a ainsi assisté au long et douloureux combat contre la maladie au terme duquel s'éteint Evita, constatant ainsi que même une volonté de fer ne peut sauver cet élément éminemment faillible qu'est le corps. Cependant, dans ce cas précis, sa mort ne signe pas son anéantissement, puisque paradoxalement son corps ne fera au contraire que se charger de plus en plus d'Histoire et de pouvoir. Toutefois, à l'opposé de ce corps hors norme, qui incarne une part de la mémoire argentine, se trouve dans l'œuvre de Martínez un autre corps pouvant être considéré comme un représentant de l'Histoire du pays : malgré des caractéristiques similaires en apparence — comme le fait de se trouver aux prises avec la même affection mortelle —, cette fois-ci il s'agit d'un corps qui incarnera le vide et l'oubli.

4.1.1.2.2.2. Ethel, un corps-oubli

Parmi les personnages contractant une pathologie mortelle dans l'œuvre de Martínez se trouve Ethel Dupuy, qui présente certaines similitudes avec Evita ; d'une part, on découvre qu'elle souffre également d'un cancer — du colon cette fois-ci —, et d'autre part, tout comme Evita, son corps s'efface peu à peu de ce monde au fur et à mesure qu'il maigrit dangereusement : « Le corps osseux et pâle de la mère formait à peine une bosse entre les draps. »¹²²¹ Ce processus ne cesse de s'accentuer : « Elle maigrissait, si on admet qu'une vieille femme qui n'est plus que l'ombre d'elle-même puisse maigrir. »¹²²² A la fin de sa vie, le corps d'Ethel « n'est plus qu'un souffle »¹²²³, et ne supporte plus le moindre vêtement — la peau douloureuse d'Ethel n'étant pas sans rappeler les brûlures dues à la radiothérapie d'Evita, qui elle non plus ne tolérait plus le contact du moindre tissu, même de la soie — :

¹²²¹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatoire, op.cit.*, p.157 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.153 : « El cuerpo huesudo y pálido de la madre apenas abultaba entre las sábanas. »

¹²²² *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.227 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.220 : « Estaba adelgazando, si acaso podía adelgazar una anciana que ya era sólo su propia sombra. »

¹²²³ *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.261 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.254 : « es ya sólo un suspiro ».

La pauvre Ethel ne pouvait plus rien porter, pas même la peau de plus en plus diaphane de son corps. Des allergies persistantes la couvraient de plaies et elle gémissait comme un petit chat au moindre frôlement de sa chemise de nuit ; elle avait été obligée de rester presque nue pendant les cinq jours passés dans la bâtisse de la rue Arenales, calmant ses douleurs dans l'eau tiède de la baignoire.¹²²⁴

Ethel aussi est d'une certaine façon comparable à une disparue, puisque le narrateur explique que « Quelque temps après la disparition de Simón, la mère d'Emilia avait elle aussi disparu à sa manière. »¹²²⁵ Toutefois, et c'est là le premier élément qui la distingue d'Evita et des autres disparus en général, la disparition d'Ethel ne coïncide pas avec l'annihilation de son corps : elle commence par la destruction de sa mémoire — alors que les disparus sont d'abord éliminés physiquement, avant que l'on ne tente d'effacer toute réminiscence de leur passage. Elle se transforme en un être dénué de souvenirs et sans expression, elle reste « plongée dans la même somnolence sans mémoire »¹²²⁶ et arbore toujours « son éternel sourire de Joconde »¹²²⁷. De fait, Ethel a toujours été un personnage discret, caractérisé par sa docilité, au point que ses proches ne peuvent situer précisément dans le temps l'apparition des symptômes de sa maladie : « Ils l'ignoraient, personne n'y avait prêté attention. Elle est très distraite, dit son père, mais elle a toujours été comme ça. »¹²²⁸. Sa maladie et sa mort sont à cette image, effacées. L'une des infirmières suggère à Emilia qu'Ethel pourrait être l'un de ces « patients désireux de s'absenter »¹²²⁹, or on se souvient que le narrateur compare Ethel à l'Argentine — une Argentine qui refuse de voir la réalité de la dictature militaire, et ne veut pas se souvenir. On peut donc également avancer que cette maladie est en accord non seulement avec la personnalité docile d'Ethel, mais aussi avec l'aveuglement qui la caractérisait, puisqu'en tant qu'épouse de Dupuy, elle ne pouvait ignorer la violence de la dictature, et encore moins le sort tragique réservé à Simón. Ethel fait partie de ceux dont Martínez a voulu faire le portrait dans *Purgatorio*, « les Argentins qui sont restés dans le pays, côtoyant l'horreur ; qui ont fermé les yeux, et qui ont même trouvé que ce qui s'était passé n'était pas si mal. »¹²³⁰

¹²²⁴ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.275 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.267-268 : « Nada podía llevar la pobre Ethel, ni siquiera la piel cada vez más tenue de su cuerpo. Unas alergias tenaces la cubrían de llagas y se quejaba como un gatito hasta del roce del camisón; tuvo que estar casi desnuda los cinco días que pasó en el caserón de la calle Arenales, aliviándose en el agua tibia de la bañadera. »

¹²²⁵ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.146 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.143 : « Algún tiempo después de la desaparición de Simón también la madre de Emilia desapareció a su manera. »

¹²²⁶ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.147 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.144 : « hundida en el mismo sopor sin memoria ». »

¹²²⁷ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.227 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.220 : « su sonrisa eterna de Gioconda ». »

¹²²⁸ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.147-148 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.144 : « No lo sabían, porque nadie les había prestado atención. Es muy distraída, dijo el padre, pero siempre fue así. »

¹²²⁹ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.147 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.144 : « pacientes con voluntad de ausentarse ». »

¹²³⁰ INTXAUSTI, Aurora, « Tomás Eloy Martínez rinde homenaje a una ciudad indestructible », *op.cit.* : « "[...] los argentinos que se quedaron en el país, conviviendo con el horror; que cerraron los ojos y que incluso no les pareció mal lo que ocurrió" ». »

Si le corps d'Evita, dans la vie comme dans la mort, a fini par constituer un souvenir que les dictatures successives ont trouvé bien trop encombrant, car il était lourd de mémoire et de signification, celui d'Ethel incarne donc l'oubli, aussi bien à travers l'expression de sa maladie que dans la façon dont ses proches appréhendent cette fin de vie : Dupuy la considère comme un fardeau, qu'il maintient à distance dans une indifférence totale, et leur fille Chela n'est préoccupée que par l'incidence que cette pathologie pourrait avoir sur son mariage tout proche. Seule Emilia se dévoue à sa mère, lui procurant soins et attentions. Le corps d'Ethel incarne donc à la fois cette Argentine amnésique, qui semble ne pas percevoir la réalité qui est la sienne, puisque l'on nous décrit ainsi l'évolution de ses symptômes : « L'été passa, puis l'automne, et sa mère ne revenait toujours pas à la réalité. »¹²³¹ De son présent traumatique, Ethel ne perçoit rien, et ne garde rien en mémoire : « Elle ne se souvient que des choses de son enfance. »¹²³²

Emilia ressent avec violence cette disparition de l'intériorité de sa mère, qui semble n'avoir gardé qu'une enveloppe charnelle, en même temps que son esprit s'absente définitivement de ce monde : « elle se décourageait en l'entendant parler comme une étrangère, avec des mots qu'elle semblait avoir empruntés à une autre gorge. »¹²³³ De fait, contrairement à Evita, ce n'est pas le cancer qui la tuera, puisque la tumeur disparaît mystérieusement après l'intervention du docteur Schroeder, médecin nazi en fuite ; c'est bel et bien cette affection de la mémoire qui aura raison d'elle.

On peut également constater un autre élément qui fait d'Ethel le pendant d'Evita : si le corps embaumé de cette dernière a servi de poupée à la fille du Chino Astorga, Emilia se comportera à plusieurs reprises avec Ethel comme avec une poupée grandeur nature. En effet, on nous rapporte qu'elle « lui fredonnait des chansons comme aux poupées de son enfance, la peignait, lui caressait la tête [...] »¹²³⁴, et que :

[...] Emilia lui caressait la tête et lui racontait des histoires. Elle lui parlait de sa première rencontre avec Simón dans la cave où le groupe Almendra interprétait des chansons déjà démodées, lui chantait à voix basse les paroles que la malade ne comprenait pas et lui répétait le synopsis des films qu'elles avaient vus ensemble, et dont Emilia ne se rappelait que quelques images fugitives. Elle s'adressait à elle comme à une poupée, comme à la fille qu'elle n'avait pas eue.¹²³⁵

¹²³¹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatoire, op.cit.*, p.153 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.149 : « Pasó el verano, el otoño, y la madre no regresaba a la realidad. »

¹²³² *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.152 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.148 : « Las cosas de la infancia son las únicas que recuerda. »

¹²³³ *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.147 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.144 : « se desalentaba al oír la hablar como una extraña, con palabras que parecían venir de una garganta prestada. »

¹²³⁴ *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.275 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.267-268 : « le tarareaba como a las muñecas de la infancia, la peinaba y le acariciaba la cabeza [...]. »

¹²³⁵ *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.226-227 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.220 : « [...] Emilia le acariciaba la cabeza y le contaba historias. Le hablaba de su primer encuentro con Simón en el sótano donde el grupo Almendra tocaba

Ainsi, le corps d'Evita fait malgré lui office de poupée, caché derrière l'écran d'un cinéma car il renferme dans ses entrailles une bien trop grande part de l'Histoire, tandis que le corps d'Ethel se transforme au contraire en un réceptacle vide qu'Emilia tente de remplir de souvenirs.

Mais si Ethel incarne cette Argentine aveugle face à son présent et atteinte d'amnésie, elle représente aussi l'ensemble des victimes de la dictature : totalement soumise à un mari qui la réduit explicitement à l'état de plante, et qui comme on l'a constaté constitue l'un des piliers du régime autoritaire, elle disparaît dans l'indifférence : « elle s'en est allée du monde aussi discrètement qu'elle y était arrivée. »¹²³⁶ Ce qui reste d'elle ira implicitement rejoindre les corps des victimes des vols de la mort :

Emilia m'a raconté qu'elle avait été incinérée au cours d'une cérémonie presque clandestine, et qu'elle avait elle-même, « seule et archi-seule », répandu les cendres dans le Río de la Plata, dont le débit grossissait avec tant de morts.¹²³⁷

Ainsi, si en apparence Ethel souffre à l'origine de la même pathologie qu'Evita, son corps sera en fait lentement détruit, jusqu'à sa mort, par une maladie qui a trait à la mémoire. Ce corps incarne les ravages infligés à l'Argentine par la dictature, et l'auteur réussit à représenter en une seule entité les deux visages de la population argentine de l'époque : ceux qui n'ont pas vu (ou n'ont pas voulu voir) la réalité de ce régime autoritaire, et ceux qui en ont été les victimes les plus flagrantes, à savoir les disparus. Ce corps malade symbolise donc *les* corps sur lesquels s'est exercée la violence d'Etat. Cette thématique qui s'articule autour de la perte de la mémoire et de la nécessité urgente de trouver le moyen de la préserver s'exprime également dans *Purgatorio* à travers le narrateur, qui souffre de la même pathologie que l'auteur. Ce personnage s'inquiète ainsi de certaines distractions qui l'affectent et pourraient être l'expression de sa maladie : « Les fourmis se frayent de nombreux chemins dans ma mémoire et tous se croisent en même temps. »¹²³⁸ On peut donc avancer qu'Ethel incarne également l'angoisse de l'auteur vis-à-vis des défaillances de son propre cerveau, qui plus est alors qu'il est en pleine rédaction du roman que nous avons entre les mains.

canciones que ya estaban pasadas de moda, le cantaba en voz baja las letras que la enferma no entendía y le repetía el argumento de películas que habían visto juntas y de las que Emilia recordaba sólo imágenes fugaces. Le hablaba como a una muñeca, como a la hija que no había tenido. »

¹²³⁶ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.261 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.254 : « se marchó del mundo tan inadvertida como había llegado ».

¹²³⁷ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.261 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.254 : « Emilia me ha contado que la cremaron en una ceremonia casi clandestina, y que ella misma, « sola y mi alma », arrojó las cenizas al Río de la Plata, cuyo caudal crecía con tantas muertes. »

¹²³⁸ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.260 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.253 : « Hay muchos caminos de hormigas en mi memoria y todos se me cruzan a la vez. »

Cette thématique de la mémoire est incarnée dans l'œuvre de Martínez par un troisième protagoniste, qui a lui aussi pour caractéristique de lutter contre une maladie mortelle. Ce corps défaillant, qui a pour spécificité d'être marqué du sceau de l'invisibilité, deviendra un instrument du souvenir, puisque c'est à travers sa voix qu'il va tenter, jusqu'à son dernier souffle, de sauver la mémoire de l'oubli.

4.1.1.2.2.3. Martel, un corps agissant pour la mémoire depuis l'oubli

Nous avons ainsi pu constater que ces deux derniers corps, lentement détruits par des affections mortelles, incarnent tous deux des principes contraires : le corps mort d'Evita va se charger d'Histoire, et donc de mémoire, tandis que le corps d'Ethel, dans la maladie puis dans la mort, va devenir l'image même de l'absence et de l'oubli. Tous deux victimes d'une maladie et de symptômes originellement comparables, ils s'avèreront ainsi diamétralement opposés.

Un dernier personnage dans l'œuvre de Martínez, lié également à l'Histoire, est aussi particulièrement déterminé par sa lutte contre une maladie qui le diminue inexorablement : il s'agit de Julio Martel, le chanteur de tango. On peut affirmer que ce corps se situe bien au centre du roman, puisqu'il est précisément l'objet de la quête de Bruno Cadogan, qui va consacrer son séjour à Buenos Aires à la recherche de ce chanteur qui refuse que l'on enregistre sa voix : le trouver en chair et en os est donc la seule façon pour Bruno d'écouter ce chanteur dont on dit qu'il est meilleur que Gardel.

Le jeune Estéfano Caccace, bien que né prématurément et montrant quelques faiblesses, semble au départ un enfant débordant de vie et même doté de certaines aptitudes physiques :

Bien qu'il fût allergique aux chats et au pollen et qu'il souffrît de fréquentes diarrhées et maux de tête, l'enfant grandit sans difficultés jusqu'à six ans. Il adorait jouer au football et sa vivacité le destinait à jouer au poste d'ailier. Tous les après-midis [...], Estéfano arpentait la cour derrière un ballon, esquivant des ennemis imaginaires.¹²³⁹

Mais très vite, on découvre qu'il est atteint d'hémophilie, et dès lors son corps devient un élément fragile, dont les défaillances peuvent s'exprimer à tout moment. Estéfano développe alors un corps chétif et difforme, avec « un torse immense, disproportionné par rapport à ses jambes rachitiques. »¹²⁴⁰ Sa maladie conditionne donc un premier échec — en plus de celui de ne plus pouvoir jouer comme les autres enfants —, celui du rêve d'Estéfano de ressembler à

¹²³⁹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le chanteur de tango, op.cit.*, p.30-31 ; *El cantor de tango, op.cit.*, p.29-30 : « Aunque era alérgico a los gatos y al polen, sufría de diarreas frecuentes y de dolores de cabeza, el niño creció sin dificultad hasta los seis años. Le apasionaba jugar al fútbol y parecía dotado para los ataques veloces desde las alas. Todas las tardes [...], Estéfano corría por el patio detrás de la pelota, esquivando a rivales imaginarios. »

¹²⁴⁰ *Ibid.*, *Le chanteur de tango, op.cit.*, p.31 ; *El cantor de tango, op.cit.*, p.30 : « un torso enorme, sin armonía con las piernas raquílicas. »

Carlos Gardel, puisque son invalidité lui a ôté toute prestance, sans compter l'absence totale de traits physiques le rapprochant de son idole : « Estéfano avait les lèvres épaisses et les cheveux emmêlés et hirsutes. Toute ressemblance avec Gardel était hors d'atteinte. »¹²⁴¹ Ce corps se transforme donc rapidement en un obstacle ; des hémorragies digestives le condamnent à de longs mois d'hospitalisation, et il est affecté par bien d'autres pathologies :

A l'hémophilie de Martel, [...] s'ajouta un long cortège de maladies. Il succombait fréquemment à des fièvres malignes et à des pneumonies, ou se couvrait de croûtes qu'il dissimulait sous le maquillage. Aucun de ses admirateurs ne savait qu'il venait chanter en fauteuil roulant et qu'il n'aurait pu faire plus de trois pas sur scène. Près des coulisses se trouvait toujours une banquette fixée au sol, sur laquelle il s'appuyait pour chanter après une légère inclinaison de la tête. Il y avait bien longtemps déjà qu'il était incapable d'imiter les gestes de Gardel et, même si rien ne lui aurait plu davantage que de le faire, son style avait de ce fait gagné en économie, ainsi qu'une certaine invisibilité du corps.¹²⁴²

Cet état maladif va cantonner Martel dans l'ombre, et favoriser cette *invisibilité du corps* qui va le caractériser. En effet, ses premières tentatives pour percer en tant que chanteur de tango s'avèrent bien vaines, et déjà il semble se diluer dans un bien sombre quotidien : « Les gens disparaissaient par milliers pendant ces années-là, et le chanteur s'estompa aussi dans la routine des pompes funèbres, où il travaillait soixante-dix heures par semaine. »¹²⁴³ Cet effacement du corps de Martel s'accroît encore après un passage en prison :

[...] Martel passa six mois dans la prison de Villa Devoto. Ce coup du sort le rendit encore plus petit et plus maigre. Ses pommettes grandirent, comme ses yeux, qui devinrent sombres et globuleux. Mais sa voix resta intacte, imperméable à la maladie et aux échecs.¹²⁴⁴

La voix de Martel s'impose donc d'autant plus que son corps semble se rétrécir au fur et à mesure que passent les années, jusqu'à devenir « aussi incorporel qu'une araignée »¹²⁴⁵. Il

¹²⁴¹ *Ibid.*, *Le chanteur de tango, op.cit.*, p.32-33 ; *El cantor de tango, op.cit.*, p.31-32 : « Estéfano tenía los labios gruesos y el pelo enrulado e hirsuto. Cualquier semejanza física con Gardel era imposible de alcanzar. »

¹²⁴² *Ibid.*, *Le chanteur de tango, op.cit.*, p.43 ; *El cantor de tango, op.cit.*, p.42-43 : « A la hemofilia de Martel, [...] se le sumó un cortejo de enfermedades. Con frecuencia sucumbía a fiebres malignas y neumonías o se llenaba de costras que disimulaba con maquillaje. Ninguno de sus admiradores sabía que llegaba a cantar en silla de ruedas, y que no habría podido caminar más de tres pasos por el escenario. Cerca de las bambalinas estaba siempre una banqueta atornillada al piso, en la cual se apoyaba para cantar después de una ligera inclinación de cabeza. Hacía ya tiempo que no era incapaz de imitar los ademanes de Gardel y, aunque nada le habría gustado más que poder hacerlo, su estilo había ganado en parquedad y en una cierta invisibilidad del cuerpo. »

¹²⁴³ Pour les besoins de notre étude, la traduction commerciale s'éloignant du texte original, nous traduisons ce passage. *El cantor de tango, op.cit.*, p.39 : « La gente desaparecía por millares durante aquellos años, y el cantor también se desdibujó en la rutina de la funeraria, donde trabajaba setenta horas por semana. »

¹²⁴⁴ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le chanteur de tango, op.cit.*, p.40 ; *El cantor de tango, op.cit.*, p.39 : « Martel [...] pasó seis meses en la cárcel de Villa Devoto. Ese infortunio lo empequeñeció y adelgazó aún más. Le crecieron los pómulos y los ojos, que se volvieron oscuros y saltones, pero la voz siguió intacta, inmune a la enfermedad y a los fracasos. »

¹²⁴⁵ Pour les besoins de notre étude, la traduction commerciale s'éloignant du texte original, nous traduisons ce passage. *El cantor de tango, op.cit.*, p.41 : « incorpóreo como una araña ».

finit par ne plus se produire que dans des lieux publics inattendus : « Peut-être avait-il honte de montrer un corps sur lequel la maladie s'acharnait jour après jour. »¹²⁴⁶

Le corps de Martel le rend donc tout d'abord invisible, son apparence étant loin de refléter la beauté de son chant : c'est un « invalide [...] découragé par ses jambes rachitiques, l'absence de cou, la bosse honteuse »¹²⁴⁷, qui rêve de « devenir un chanteur de tango séducteur et gaillard »¹²⁴⁸. Il ne rencontre pas le succès public que mériterait sa voix prodigieuse, et de plus son corps l'oblige à de longues retraites forcées dans les hôpitaux, l'amenant à souvent disparaître de la scène artistique. Pour une raison que Bruno ne découvrira que plus tard, il ne chante ensuite que de façon inopinée, dans des lieux dont le choix semble à première vue absurde, ce qui contribue à le maintenir dans l'ombre. Martel lutte à chaque fois contre les défaillances de son corps, et en particulier lors de l'hommage qu'il rend à son ami Andrade : « Malgré le maquillage, il était pâle, plein de colère contre ce corps qui l'avait abandonné quand il en avait le plus besoin. »¹²⁴⁹ Cet être invisible va lentement décliner, jusqu'à disparaître complètement, car lorsque Bruno parvient enfin à le rencontrer au mois de décembre, « [c]'est à peine [s'il peut] distinguer sa silhouette »¹²⁵⁰ dans sa chambre d'hôpital, et il constate que « [s]on corps s'éteignait plus vite que l'année. »¹²⁵¹

Cet être est donc condamné par sa maladie à osciller entre la présence et l'absence, et la quête tout d'abord infructueuse de Bruno participe de cette impression de personnage fantomatique : tous l'ont un jour aperçu, tous savent qu'il existe, mais ne sauraient dire où le trouver, et lorsqu'enfin Bruno le localise, pendant de longs jours il reste dans l'incertitude, dans l'attente que l'état de santé précaire de Martel lui permette enfin de le rencontrer — ou ne l'emporte définitivement. Ces caractéristiques de Martel sont en accord d'une part avec sa prédilection pour les vieux tangos dont plus personne ne se souvient, et d'autre part avec la mission qu'il s'impose à lui-même : honorer le souvenir des victimes de la dictature négligées par la mémoire collective. Ce personnage lutte ainsi de façon personnelle contre cette maladie qui s'acharne à l'effacer de ce monde, il agit depuis l'oubli contre l'oubli, une tâche qui paraît

¹²⁴⁶ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le chanteur de tango, op.cit.*, p.45 ; *El cantor de tango, op.cit.*, p.45: « Quizá tuviera vergüenza de exponer un cuerpo con el que, día tras día, se ensañaban las enfermedades. »

¹²⁴⁷ *Ibid.*, *Le chanteur de tango, op.cit.*, p.172 ; *El cantor de tango, op.cit.*, p.179: « inválido [al que] desalentaban las piernas raquílicas, la ausencia de cuello, la vergonzosa joroba. »

¹²⁴⁸ *Idem* : « ser un cantor de tango seductor y gallardo ».

¹²⁴⁹ *Ibid.*, *Le chanteur de tango, op.cit.*, p.194 ; *El cantor de tango, op.cit.*, p.201: « A pesar del maquillaje en las ojeras y los pómulos, estaba pálido, lleno de ira contra el cuerpo que lo había abandonado cuando más lo necesitaba. »

¹²⁵⁰ *Ibid.*, *Le chanteur de tango, op.cit.*, p.230 ; *El cantor de tango, op.cit.*, p.240: « [a]penas pud[o] distinguir su forma [...] ».

¹²⁵¹ *Ibid.*, *Le chanteur de tango, op.cit.*, p.231 ; *El cantor de tango, op.cit.*, p.241: « [s]u cuerpo se apagaba más velozmente que el año. »

d'autant plus dramatique au lecteur qu'il décède dans un relatif abandon : à son enterrement ne sont présents que son guitariste, son amie Alcira et Bruno. Malgré les hommages que Martel aura ainsi rendus aux victimes de la violence d'Etat, son corps le classe néanmoins du côté des victimes, ayant lutté chaque jour contre sa condition de malade, pour être à son tour rapidement oublié — le roman s'achève sur la recommandation faite à Bruno de ne pas s'appesantir sur la disparition de Martel, et d'aller écouter un autre chanteur de tango, un certain Jaime Taurel, chantant lui aussi des tangos centenaires, et dont on dit également qu'il est meilleur que Gardel...

Ces trois personnages, Evita, Ethel et Martel, subissent les conséquences de maladies dévastatrices, qui vont les diminuer puis les mener jusqu'à la mort. Ils ont également pour particularité de ne pas être que de simples corps, puisque leur condition physique est en lien étroit avec l'état de l'Argentine, et notamment lorsque celle-ci est victime de la violence institutionnelle : le corps d'Evita aux prises avec son cancer peut incarner les rapports de force au cœur desquels elle se trouvait, entre ses adorateurs et ses détracteurs ; le coup d'Etat contre Perón condamne ensuite ce corps embaumé (et l'Histoire qu'il contient) à l'exil physique, tout comme le coup d'Etat de 1976 poussera la raison et la mémoire à désertir le corps affaibli d'Ethel. Le corps de Martel, quant à lui, est à la fois la représentation de toutes les victimes oubliées de la dictature et la revendication de leur mémoire.

On peut aussi noter que ces personnages ont pour point commun d'être affectés par une maladie qui les frappe au hasard, dans une attaque brutale qui semble d'autant plus absurdement injuste. Mais d'autres personnages de l'œuvre de Martínez souffrent de pathologies qui résultent cette fois-ci de l'action d'un autre individu, et vont présenter des symptômes plus ou moins significatifs selon les personnages. Ces désordres corporels ne seront donc parfois que la conséquence visible de l'action exercée par des forces coercitives qui dépossèdent les personnages de tout pouvoir, leur corps étant à son tour privé de son propre contrôle. Ces corps malades reflètent alors la violence voilée qu'ils subissent ; certains lutteront par ailleurs contre des pressions si fortes que leur raison y succombera elle aussi, et ils sombreront dans la folie, dans un mouvement proche de l'autodestruction. On peut ainsi discerner dans l'œuvre de Martínez un certain nombre de corps qui se transforment en de véritables symptômes — tant sur le plan de la santé que de l'apparence physique générale — de la violence extérieure qu'ils subissent.

4.1.1.3. Le corps symptôme

4.1.1.3.1. Signes et troubles somatiques

Les victimes de violences répondent de façons différentes face aux forces qui les oppriment, et certaines le font à un niveau somatique. Leur corps exprime ainsi de manière concrète et incontrôlable l'effet dévastateur que produit au niveau psychique l'annihilation de leur pouvoir de décision.

Perón lui-même subit une certaine pression, puisque l'on montre clairement au lecteur son manque d'enthousiasme vis-à-vis de son retour en Argentine. Si la reprise du pouvoir ne peut que le réjouir, son corps semble pourtant exprimer une angoisse profonde à l'idée de quitter Madrid, comme l'indiquent « ses jambes raidies (déjà un peu variqueuses, si subitement bleuies, comme si le froid de Buenos Aires s'était par avance abattu sur elles) [...] ». ¹²⁵² Le corps exprime ainsi des vérités indicibles, telles que le fait que Perón n'a aucune envie de retrouver ce qui fut sa patrie ; comme un mauvais augure, son corps paraît anticiper les malheurs qui ne cesseront d'accabler la vie politique argentine par la suite :

Cela ne peut pas être le fait du hasard. Quels instincts de mon corps se sont libérés, quels présages pour qu'à présent, alors qu'il ne reste que deux jours avant mon retour à Buenos Aires, toutes mes maladies viennent troubler mon sommeil ? Elles veulent me donner un avertissement ? Elles s'inquiètent de la lutte toute proche ? [...]

A quatre heures et demie du matin, j'ai eu des coliques et une sensation d'étouffement. Je me suis réveillé baigné de sueur. López m'a apporté un calmant. Ce sont des mystifications du corps, mon général. Pourquoi les écoutez-vous ? Moi, je vous trouve aussi fort qu'un étalon. Endormez-vous. Il m'a dit : « Désorientez ces maladies en dormant. »

Mais je n'ai pas pu. Mon cœur bouillonnait. J'ai senti un élancement. J'ai voulu aller aux toilettes. Lorsque je me suis assis sur le lit, mes jambes ont craqué. Elles étaient devenues deux blocs de glace. López ! ai-je appelé. Aidez-moi à pisser. Il m'a chargé sur ses épaules. Il essayait de me calmer : Vous avez vu comment vous marchez ? Comme un jeune homme ! Dans les toilettes, j'ai lâché quelques misérables gouttes. J'avais la vessie enflée, ma prostate me gênait, mon corps était rempli d'urine. Et pourtant rien : seulement quelques gouttes de merde ! ¹²⁵³

¹²⁵² MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le roman de Perón, op. cit.*, p.263 ; *La novela de Perón, op. cit.*, p.330 : « [...] las piernas tíasas (ya un poco varicosas, tan de repente azules: como si les cayera encima, adelantado, el frío de Buenos Aires) [...] »

¹²⁵³ Pour les besoins de notre étude, nous ne nous appuyons ici que partiellement sur la traduction commerciale (*Le roman de Perón, op.cit.*, p.176-177), qui s'éloigne du texte original. MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *La novela de Perón, op. cit.*, p.223-224 : « Esto no puede ser obra de la casualidad. ¿Qué instintos del cuerpo se han desatado, cuáles presagios, para que tan luego ahora, cuando faltan sólo dos días para volver a Buenos Aires, todas mis enfermedades hayan acudido a despertarme ? Algún aviso me querrán traer. Les preocupará tal vez la lucha que se avecina. [...] »

A las cuatro y media de la madrugada tuve cólicos y asfixia. Me recordé sudando. López trajo un calmante. Son engaños del cuerpo, mi General. ¿Por qué les hace caso? Yo lo veo tan fuerte como un padrillo. Duermás. Me dijo: Desorienta durmiendo a esos achaques.

Pero no pude. El corazón hervía. Sentí una puntada. Quise ir al baño. Al sentarme en la cama, las piernas me crujieron. Se me habían vuelto hielo. ¡López!, llámame. Ayudeme a mear. Él me cargó en los hombros. ¿No ve qué bien camina? ¡Como un muchacho!, me iba tranquilizando. En el baño solté unas tristes gotas. Tenía la vejiga hinchada, me molestaba la próstata, la orina me ocupaba todo el cuerpo. Y, sin embargo, nada: sólo unas gotas de mierda. »

Le Général ne peut se déplacer seul : son corps semble anticiper l'effet de l'humidité glacée de Buenos Aires sur ses jambes, *devenues deux blocs de glace*, et qui refusent de le porter. Les maladies qui l'affectent sont personnalisées, porteuses d'un message, tantôt présentées comme autant d'ennemis extérieurs lancés à la poursuite de Perón, qui doit les berner, tantôt comme des illusions créées par son propre corps pour le dérouter. D'autre part, l'urine et les sphincters des personnages sont des éléments récurrents dans l'œuvre Martínez, et nous serons amenés à constater qu'ils sont associés aux manifestations de soumission. Le cas de Perón présente toutefois une réaction distincte de celle des autres personnages, car il exerce une rétention qui le fait souffrir : il ne peut pas même décider d'uriner, son corps le lui interdit. Le Général, qui a toujours tenté de contrôler tous les aspects de sa vie, n'a plus de prise sur son corps, qui lui refuse même de soulager un besoin naturel élémentaire : le pouvoir de décision sur ce corps ne lui appartient plus, d'autres le font fonctionner à sa place — on voit ici que c'est López Rega qui l'aide à marcher, mais nous constaterons bientôt que son emprise sur le corps de Perón va jusqu'à la vampirisation — et décide de ses mouvements.

Cette expression d'un rapport de force voilé que subit Perón n'est pourtant que peu de choses en comparaison avec celui qu'il inflige lui-même à son entourage, au premier desquels le président Cárpora. En effet, la servitude dans laquelle Perón maintient celui-ci se traduit physiquement ; condamné à interpréter les fréquents changements d'humeur et de tactique du Général, qui ne complimente ses choix que pour mieux le réprimander ensuite, l'attitude physique de Cárpora indique qu'il s'attend toujours à être pris en faute, quelles qu'en soient les raisons :

A certains moments, Cárpora avait envie de demander pardon, sans savoir pourquoi.

Il avait soixante-cinq ans et les sentiments à fleur de peau : le moindre bonheur illuminait son visage comme une bougie. Il était fier de sa denture et de la petite moustache fine qui dansotait sur ses lèvres ; ses manières étaient cérémonieuses et gentilles, à la façon d'un chanteur de tango. Il marchait d'un pas gaillard, les épaules plus droites que le corps. Mais devant le Général il se transformait complètement : les tremblements qui prenaient naissance dans son cœur le courbaient à un tel point qu'il ressemblait à un garçon de café avec son torchon sur le bras.¹²⁵⁴

Cárpora fait ainsi partie lui aussi des personnages manipulés par leurs proches, il est dépossédé de son pouvoir d'élus — comme il ne cesse lui-même de le répéter, il n'est que le représentant de Perón, réel dépositaire du pouvoir que selon lui il ne fait qu'incarner. Le récit

¹²⁵⁴ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le roman de Perón, op. cit.*, p.21 ; *La novela de Perón, op. cit.*, p.22-23 : « Por momentos, Cárpora sentía ganas de pedir perón, pero no sabía por qué.

Tenía sesenta y cinco años y los sentimientos transparentes: cada felicidad se le prendía en la cara como una vela. Estaba orgulloso de su dentadura y del bigotito fino que le patinaba sobre los labios; sus modales eran ceremoniosos y gentiles como los de un cantor de tangos. Caminaba gallardamente, con unas espaldas más jóvenes que el cuerpo. Pero delante del General se transfiguraba: los temblores que le bajaban del corazón iban encorvándolo a tal punto que parecía un camarero con la servilleta en el brazo. »

de son parcours politique, caractérisé dès le départ par son obéissance, voire par sa soumission à Evita autant qu'à Perón, est révélateur :

Cámpora sentit que sa vie changeait à partir de ce moment-là. [...] [S]a vie lui échappait [...]. Il agissait toujours pour le compte d'autrui, poussé çà et là par des mains qu'il ne connaissait pas mais à qui il faisait confiance, puisqu'elles avaient été envoyées par le Général.¹²⁵⁵

Cámpora ne décide pas de son sort, il le subit : « Une nuit [...], il confia à Nun Antezana et à deux autres amis : "Ce n'est finalement pas si mauvais qu'un homme, parfois, soit obligé d'agir malgré soi". »¹²⁵⁶ Ce personnage accomplit ce que d'autres attendent de lui, dans une recherche constante d'approbation, sa soumission s'exprimant dans ses attitudes physiques, y compris dans la façon dont il reçoit les critiques de Perón : « Cela fait au moins un quart d'heure que le président Cámpora écoute debout, avec le plus grand respect, les réprimandes du Général. »¹²⁵⁷ Après avoir écouté les longs reproches de Perón, « Le président baisse la tête ; il est contrit. »¹²⁵⁸ Cette posture de subordination est d'autant plus flagrante que quelques répliques plus tard, un journaliste les rejoint, Perón s'empressant alors de proposer un siège à ce témoin de l'humiliation du président :

[O]n voit apparaître un journaliste de l'agence EFE que le secrétaire tient par le bras. Cámpora est surpris. Le Général a bien souligné qu'il ne voulait pas de témoins ! Malgré cela :
— Asseyez-vous, je vous en prie. Vous prendrez un petit café ?¹²⁵⁹

Cette scène montre également la domination qu'exerce López Rega sur Perón — ce qui le place également au-dessus de Cámpora dans la pyramide du pouvoir — : le secrétaire, contrairement au président, est parfaitement libre de désobéir aux ordres du Général.

Les effets de cette soumission ne tardent pas à s'exprimer physiquement ; Cámpora est fréquemment pris de tremblements, aussi lorsqu'il répond à une énième pique du Général, il le fait « le menton tremblotant »¹²⁶⁰.

Ces revirements constants affaiblissent Cámpora ; ils sont l'expression de ce que le narrateur nomme les zigzags de Perón, tactique qui donne son nom au chapitre 11. Le Général

¹²⁵⁵ *Ibid.*, *Le roman de Perón*, op. cit., p.99-100 ; *La novela de Perón*, op. cit., p.123-124 : « Desde entonces, Cámpora sintió que su vida cambiaba. [...] [L]a vida se le escapó [...]. Actuaba todo el tiempo por cuenta ajena, empujado aquí y allá por manos que desconocía pero en las que confiaba, porque eran manos enviadas por el General. »

¹²⁵⁶ *Ibid.*, *Le roman de Perón*, op. cit., p.100 ; *La novela de Perón*, op. cit., p.124 : « Una noche [...] le confió a Nun Antezana y a otros dos amigos: No es tan malo que un hombre, a veces, tenga que hacer lo que no quiere. »

¹²⁵⁷ *Ibid.*, *Le roman de Perón*, op. cit., p.46 ; *La novela de Perón*, op. cit., p.56 : « Desde hace por lo menos quince minutos el presidente Cámpora escucha de pie, con el mayor respeto, la reprimenda del General. »

¹²⁵⁸ *Ibid.*, *Le roman de Perón*, op. cit., p.47 ; *La novela de Perón*, op. cit., p.57 : « El presidente baja la cabeza con desconsuelo. »

¹²⁵⁹ *Idem* : « [E]ntra en escena un periodista de la agencia EFE, a quien el secretario ha tomado del brazo. Cámpora se sorprende. ¿Acaso el General no ha prohibido los testigos ? Y sin embargo— : Tomen asiento, por favor. ¿Quiéren un cafecito ? »

¹²⁶⁰ *Ibid.*, *Le roman de Perón*, op. cit., p.48 ; *La novela de Perón*, op. cit., p.58 : « con la barbilla temblorosa ».

applique en effet cette technique qu'il utilisait étant jeune pour chasser les guanacos, de façon à désorienter son adversaire : ne sachant plus quelle direction prendre, quelle posture adopter, Cámpora est poussé dans ses derniers retranchements. Cette persécution, inspirée d'une méthode de chasse, est éminemment corporelle : le zigzag en lui-même traduit en premier lieu un déplacement physique, et il permet d'épuiser sa proie. De fait, les conséquences sur le corps de Cámpora de cette lutte de pouvoir finissent par faire de lui un personnage que lui-même ne reconnaît pas tant tout dans son physique trahit les mauvais traitements qu'il reçoit de la part du leader :

« Ce n'est plus moi », dit le président Cámpora le dimanche 17 juin, à l'aube, alors qu'il manque trois ou quatre jours avant le retour du Général à Ezeiza. « Je ne suis pas moi-même mais celui que Perón a fait. » Son visage est creusé par des nuits entières d'insomnie et porte les marques de ses angoisses et de ses échecs. Les poches, sous les yeux, qui s'atténuent dans les moments de bonheur, sont à présent flasques et noires, comme si elles cachaient quelque secret honteux. Il est vêtu d'un pyjama et d'une robe de chambre flamboyants, un peu avachis par les tourments de son corps. Franco lui a cédé une chambre qui donne sur les jardins de la Moncloa ; c'est là qu'il passe ses nuits, assis dans un des fauteuils, sans pouvoir dormir. Tous ceux qui l'accompagnent, ses rares hommes de confiance, sont épuisés.¹²⁶¹

L'anxiété que génère l'attitude du Général chez Cámpora s'imprime ainsi sur son corps, et même sur ses vêtements : son apparence tout entière s'en trouve affectée. Les effets de l'angoisse se font tangibles, notamment à travers les tremblements que nous avons déjà notés chez ce personnage :

Il se laisse tomber dans un fauteuil, accablé. Il insère soigneusement une cigarette dans le filtre de nacre dont il ne se sépare jamais. Et quand il veut l'allumer, il observe le tremblement de ses mains. Il a beaucoup fumé pendant ces terribles journées. Le mince trait que dessine sa moustache a pris une teinte jaunâtre.¹²⁶²

La teinte jaunâtre, que l'on suggère due à l'excès de nicotine, participe aussi de l'aspect maladif de Cámpora. Dans cette chambre, les corps exhalent une grande nervosité :

Cámpora se lève lourdement de son lit. Etalés sur les fauteuils, les hommes qu'il a tirés de leur sommeil fument avec anxiété. De temps à autre, pour reconforter leur corps, ils réclament un peu de café, qui arrive toujours froid.¹²⁶³

¹²⁶¹ *Ibid.*, *Le roman de Perón*, op. cit., p.94 ; *La novela de Perón*, op. cit., p.117 : « “Éste ya no soy yo”, dice el presidente Cámpora al amanecer del domingo 17 de junio, cuando aún faltan tres, cuatro días para llevar al General de regreso a Ezeiza. “No soy yo sino el que Perón ha hecho.” Noches enteras sin dormir le surcan la cara de malos augurios y fracasos. Las bolsas de las ojeras, que se le amansan en los momentos de regocijo, ahora están sumidas y negras, como si escondiesen alguna vergüenza. Viste un pijama y una bata fulgurantes, algo maltratados por las inquietudes del cuerpo. Velando en los sillones del dormitorio que Franco le ha cedido, junto a los parques de La Moncloa, lo acompañan unos pocos asesores de confianza. Todos están exhaustos. »

¹²⁶² *Ibid.*, *Le roman de Perón*, op. cit., p.98 ; *La novela de Perón*, op. cit., p.121 : « Se deja caer en un sillón, abrumado. Hunde puntillosamente un cigarrillo en el filtro de nácar que siempre lleva consigo. Y cuando quiere prenderlo, descubre que le tiemblan las manos. Ha fumado mucho en estos días terribles. La raya exigua de los bigotes se le ha teñido de amarillo. »

¹²⁶³ *Ibid.*, *Le roman de Perón*, op. cit., p.96 ; *La novela de Perón*, op. cit., p.119 : « Cámpora va levantándose de la cama con pesadez. Desparados en los sillones, los hombres a quienes ha dejado en vela fuman con ansiedad. De vez en cuando, para consolar los cuerpos, piden un poco de café: siempre les llega frío. »

Tous se relaient, se privant de sommeil, cherchant la raison des humiliations successives que leur inflige Perón, dans une atmosphère qu'ils sentent si hostile qu'elle les consume : « [...] la nuit reste là, elle les dévore. Ils se sentent la gorge sèche. »¹²⁶⁴

López Rega, à l'image de Perón, souffle également le chaud et le froid sur ses relations avec Cámpora, qu'il n'hésite pas à utiliser comme un outil idéal pour parvenir à ses fins, « un complice aveugle et sourd, quelqu'un qui ne se méfie pas et ne pose aucune question. »¹²⁶⁵ Après des jours de froid mépris, Cámpora est ainsi surpris de la soudaine amabilité du secrétaire, et son corps exprime toutes les émotions qui le traversent : tout d'abord, il « écarquille les yeux »¹²⁶⁶, puis « serre les poings »¹²⁶⁷, avant d'être totalement désarmé par l'attitude de López Rega :

Hier soir, le Général me disait : López, pourquoi vous laissez tomber Cámpora ? [...] Emu, le président ne doute plus. Quelque chose s'est produit. L'atmosphère de la maison, si hostile jusqu'à hier, lui est soudain favorable. Ses yeux s'humectent et il étreint une des épaules du secrétaire [...].¹²⁶⁸

Alors qu'on lui propose même de rester dîner, le corps de Cámpora est pris de tremblements, comme toujours lorsqu'il ne sait à quoi attribuer les mots tantôt aimables, tantôt terriblement critiques de Perón : « Aïe ! non. Impossible de rester (le menton du président tremble). »¹²⁶⁹

Le corps de Cámpora est ainsi caractérisé par ces tremblements que provoque l'attitude du Général envers lui ; ils sont l'expression de la profonde incertitude dans laquelle est plongé le président, et qui permet à Perón de garder les rênes du pouvoir (qui réside pourtant institutionnellement entre les mains de Cámpora).

Un autre personnage se sent dépossédé par Perón du pouvoir pourtant souverain qu'il devrait exercer sur sa propre personne : le cousin Julio. En effet, celui-ci accepte à contrecœur l'invitation à se joindre aux autres témoins du passé de Perón pour l'accueillir lors de son retour en Argentine ; Julio se sent acculé, et vit cette rencontre comme une violence de plus que lui inflige Perón, le forçant à renouer après des décennies de silence : « contre sa volonté,

¹²⁶⁴ *Ibid.*, *Le roman de Perón*, *op. cit.*, p.96 ; *La novela de Perón*, *op. cit.*, p.119-120 : « [...] la noche sigue allí, consumiéndolos. Sienten la garganta seca. »

¹²⁶⁵ *Ibid.*, *Le roman de Perón*, *op. cit.*, p.261 ; *La novela de Perón*, *op. cit.*, p.327 : « un cómplice ciego y sordo, alguien que no malicie ni pregunte. »

¹²⁶⁶ *Ibid.*, *Le roman de Perón*, *op. cit.*, p.262 ; *La novela de Perón*, *op. cit.*, p.328 : « enarca las cejas ».

¹²⁶⁷ *Idem* : « cierra los puños ».

¹²⁶⁸ *Ibid.*, *Le roman de Perón*, *op. cit.*, p.263 ; *La novela de Perón*, *op. cit.*, p.329 : « Anoche mismo el General me dijo: López, ¿por qué lo tiene tan abandonado a Cámpora? [...] »

Emocionado, el presidente ya no duda más. Algo ha ocurrido. El humor de la casa, hasta ayer tan adverso, sopla de pronto a su favor. Se le humedecen los ojos y aprieta un hombro del secretario. »

¹²⁶⁹ *Idem* : « ¡Ay!, no, señor. Imposible quedarme. (Al presidente le tiembla la barbilla.) »

il en est arrivé là : à compléter la cabale des sept témoins. »¹²⁷⁰ Le fait que sa présence à Ezeiza soit plus forcée que consentie va ainsi trouver son expression à travers les réactions de son corps :

Bien qu'il ait pissé avant de s'asseoir à table, Julio se lève de nouveau. Depuis plusieurs jours il est tourmenté par le relâchement de ses sphincters. En réalité, il a l'impression que plus rien ne lui appartient de son propre corps. Il a vu son menton se mettre à trembler tout seul devant la glace, et s'arrêter quand il cesse de le regarder ; l'épaule gauche aussi tressaille par surprise. Il lui arrive la même chose avec l'urine. On dirait qu'il s'en échappe tout le temps une goutte, mais c'est faux : quand il se palpe c'est sec. A présent, sans savoir comment, il s'est mouillé.¹²⁷¹

Nous retrouvons ici le thème des sphincters, qui refusent d'obéir à leur propriétaire ; ce sentiment de dépossession de son corps traduit le sentiment de Julio que Perón manipule les êtres à sa guise, les privant de leur pouvoir de décision. Julio est également affecté des mêmes tremblements que Cámpora, qui sont autant de manifestations de peur et d'angoisse. Cette incapacité à contrôler les fonctions naturelles de son propre corps représente pour Julio son incapacité à mener sa propre vie, étouffé par l'ombre de ce cousin trop écrasant. La seule présence de Perón, alors qu'ils étaient enfants, provoquait déjà une angoisse palpable chez Julio : « C'est pareil ici, sur cette photo de classe [...]. J'ai l'air encore distant, avec les yeux déjà dessillés par le pressentiment de tous les malheurs qui m'attendaient [...]. »¹²⁷² C'est la peur qu'exprime le corps tout entier du cousin Julio ; ainsi, alors qu'il découvre parmi les photographies qu'on lui a remises un cliché de son père pris quelques jours avant son suicide, il est pris d'un effroi si terrible qu'il a la sensation que son corps est physiquement attaqué par une bête sauvage :

[I] sent un animal féroce se réveiller dans ses entrailles ; il entend les claquements de dents de l'animal qui le dévore jusqu'aux derniers retranchements de son souffle, et comme personne ne lui a appris à souffrir, le cousin Julio ignore comment se défendre contre ces coups de griffe, comment les faire cesser, quelle douleur balayera cette larme.¹²⁷³

Julio est donc pris de terreur face à ce passé que le retour de Perón lui impose de revivre ; de fait, cette invitation qui réunit les proches témoins du passé du Général va malgré Zamora recréer d'une certaine façon ce que Perón leur a fait subir à tous pendant de longues années :

¹²⁷⁰ *Ibid.*, *Le roman de Perón*, *op. cit.*, p.45 ; *La novela de Perón*, *op. cit.*, p.55 : « contra su voluntad, aquí ha llegado : a completar la cabala de los siete testigos. »

¹²⁷¹ *Ibid.*, *Le roman de Perón*, *op. cit.*, p.42-43 ; *La novela de Perón*, *op. cit.*, p.51-52 : « Aunque ha orinado antes de sentarse a la mesa, Julio sale otra vez en busca del baño. Desde hace días lo atormentan la libertad de sus esfínteres. En verdad, siente que ya nada de su cuerpo le pertenece. Ha visto a la papada temblar por su cuenta en el espejo y refrenarse cuando él deja de mirarla; el hombro izquierdo también se alza por sorpresa. Así le pasa con la orina. Todo el tiempo tiene la sensación de que se le escapa una gota, y no: cuando se palpa está seco. Ahora, sin saber cómo, se ha mojado. »

¹²⁷² *Ibid.*, *Le roman de Perón*, *op. cit.*, p.43 ; *La novela de Perón*, *op. cit.*, p.53 : « Lo mismo sucede aquí, en esta placa que nos tomaron a los compañeros del tercer y cuarto curso [...]. Sigo distante, con los ojos ya desplumados por el presentimiento de las desgracias que me aguardaban [...]. »

¹²⁷³ *Idem* : « [S]iente que un animal feroz se le despierta en las entrañas: oye las mordeduras del animal cortándole hasta los últimos bastiones del aliento, pero como nadie le ha enseñado a sufrir, el primo Julio no sabe dónde poner aquella zarpa, cómo apagarla, con qué dolor se barrerá esta lágrima. »

l'indifférence et le mépris, n'hésitant pas à réécrire leur histoire ou à les effacer de sa vie pour la rendre plus respectable. Lors de cette journée d'attente, ces anciens mauvais traitements vont se répéter et s'imprimer sur le corps des témoins :

Dans le miroir du vestibule, parsemé de taches de moisi, ils découvrent avec épouvante leur allure fantomatique. La veste en renard de Benita va de guingois : l'une des épaules s'est déjà révoltée et glisse jusqu'au coude ; la boule de tabac que mâchait don Alberto Robert s'est répandue sur sa chemise ; pour comble de malchance, il commence à avoir mal aux yeux. Le tailleur rose habillé de Mlle Tizón est maculé de taches de graisse et de boue : c'est la faute de la promenade dans les hangars. Mais c'est le cousin Julio qui a davantage pâti de la matinée : le manque de repos a complètement perturbé le fonctionnement de ses sphincters et son pantalon est à présent saturé ; l'humidité dégouline, depuis un moment elle a également envahi ses chaussettes.¹²⁷⁴

Le reflet que leur renvoie le miroir est teinté de moisissure, impliquant d'emblée une certaine décrépitude : ils y découvrent leurs corps sales et difformes, *leur allure fantomatique* induisant qu'ils appartiennent à un temps bien révolu. Pour cette raison, on les met physiquement à l'écart, leurs corps devenant trop encombrants, comme si leur lien passé avec Perón les avait imprégnés d'une mauvaise odeur que le retour tout proche du Général réactivait alors malgré eux : « Ils passent au large, comme si les sept vieillards étaient des fantômes du Général, des vestiges malodorants de son passé. »¹²⁷⁵

Parmi ces témoins, c'est le cousin Julio qui souffre le plus, la dépossession de son corps étant totale, comme le prouve la perte de contrôle de ses sphincters, véritable expression de la peur qu'il éprouve. La terreur, alliée également à l'annulation de son pouvoir de décision, aura le même effet sur Emilia : alors complètement soumise à son père, Emilia connaît la même perte de contrôle de son corps lorsqu'elle est confrontée aux miroirs, qui l'épouvantent : « Les miroirs provoquaient en elle des cauchemars et affaiblissaient ses sphincters. »¹²⁷⁶ De même que Cámpora et ses conseillers, malmenés par Perón, son corps semble également desséché par la crainte : « Elle avait la gorge sèche. »¹²⁷⁷

Cette sensation de sécheresse est un autre signe de la peur qu'éprouve Emilia ; le corps d'Iriarte le Cabochard réagit de la même façon, effrayé par sa propre trahison envers ses camarades de lutte : « Il a tellement bu qu'il sent son corps inondé, et pourtant la peur s'est

¹²⁷⁴ *Ibid.*, *Le roman de Perón, op. cit.*, p.339 ; *La novela de Perón, op. cit.*, p.426 : « En el espejo del vestíbulo, sucio de mohos, advierten con pavor que sus apariencias son fantasmales. El sacón de zorro de Benita se ha desmelenado: ya uno de los hombros, en rebeldía, le resbala en el codo; a don Alberto Robert, la bola de tabaco que mascaba se le ha deshecho en la camisa; para colmo, sus ojos azules, de sílex, comienzan a dolerle. A la señorita Tizón se le ha tiznado de grasa y barro el traje rosa, de gala: culpa de la excursión a los hangares. Quien peor lleva la cruz de la mañana es el primo Julio: la falta de reposo le ha desordenado por completo los esfínteres y, pese a la solicitud de María Amelia, sus pantalones se han saturado ya, chorrean. Desde hace un rato, la humedad también le ha invadido las medias. »

¹²⁷⁵ *Ibid.*, *Le roman de Perón, op. cit.*, p.340 ; *La novela de Perón, op. cit.*, p.427 : « Pasan de largo, como si los siete viejos fuesen fantasmas del General, cloacas de su pasado. »

¹²⁷⁶ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatoire, op.cit.*, p.290-291 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.281 : « Los espejos le provocan pesadillas y le aflojaban los esfínteres. »

¹²⁷⁷ *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.291-292 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.282 : « Sintió la garganta seca. »

installée en lui : il en a la gorge sèche, obstruée par la salive. »¹²⁷⁸ Cette sensation ne fera que s'accroître, la peur asséchant son corps : « Il a bu des litres d'eau. Et malgré tout sa langue ressemble à un bout de chiffon. Il étouffe. »¹²⁷⁹

Dans l'œuvre de Martínez le corps est ainsi un signe vivant, une expression des violences implicites dont il est victime ; les troubles intérieurs qui l'agitent sont extériorisés à travers son apparence et une certaine somatisation — il se raidit, se refroidit, ne dort plus, s'assèche, tremble, la vessie refuse de se vider ou au contraire les sphincters se relâchent — : sous l'effet des actes coercitifs de son entourage ou des émotions qui l'assaillent, le corps échappe au contrôle de son propriétaire, et devient une carte sur laquelle se lisent les maltraitances qui lui sont infligées. La relation de pouvoir prend donc corps à travers une réaction physique, parfois proche de la maladie ; ainsi certains personnages ne sauront résister à ces forces, et leurs désordres psychiques vont les amener à s'autodétruire, dévorés par la folie et même l'alcoolisme.

4.1.1.3.2. L'autodestruction

4.1.1.3.2.1. Moori Koenig : de l'ordre au chaos

Le premier portrait qui est fait du colonel décrit au lecteur un militaire rigoureux, expert dans la manipulation des rumeurs et habile à monter ou à déjouer des conspirations. Son savoir-faire est l'une des raisons qui lui font échapper à la purge qui décime l'armée après le renversement de Perón : le gouvernement *de facto* a besoin de lui. L'ordre et l'exactitude sont ainsi ses caractéristiques premières :

Deux gravures ornaient le bureau du colonel au service des renseignements. La plus grande était la sempiternelle reproduction du tableau de Blanes représentant le libertador, José de San Martín [...]. L'autre gravure évoquait le thème de l'ordre : elle reproduisait une esquisse au crayon et à la détrempe où l'on voit Emmanuel Kant parcourir les rues de Königsberg tandis que les habitants vérifient la ponctualité de leurs montres. Le philosophe a une rage de dents et un mouchoir noué autour de sa tête, mais il marche avec énergie, conscient que chacun de ses pas affermit la routine de la ville et met en fuite les infortunes engendrées par le chaos. Penchés à leurs balcons ou debout à la porte des boutiques, les habitants répètent le rituel quotidien en réglant leurs montres sur la promenade de Kant. Sous le dessin, œuvre de l'illustrateur Ferdinand Bellerman, une légende en allemand proclame : « L'ordre est ma patrie. »

Le colonel était fêru d'exactitude. Chaque matin il notait sur un cahier les tâches déjà accomplies et celles qu'il se proposait d'entreprendre. Parmi celles qui l'attendaient ce jour-là apparut pour la première fois un sursaut : Evita.¹²⁸⁰

¹²⁷⁸ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le roman de Perón, op.cit.*, p.350 ; *La novela de Perón, op.cit.*, p.440 : « Ha bebido tanto que siente inundado el cuerpo, y sin embargo, el miedo se le ha instalado en la garganta: la sequedad, allí, le oprime los tejidos, la saliva es un corcho. »

¹²⁷⁹ *Ibid.*, *Le roman de Perón, op.cit.*, p.351 ; *La novela de Perón, op.cit.*, p.441 : « Ha bebido litros de agua. Y, sin embargo, la lengua es un trapo muerto. Se asfixia. »

¹²⁸⁰ Pour les besoins de notre étude, nous ne nous appuyons ici que partiellement sur la traduction commerciale (MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita, op.cit.*, p.103), qui s'éloigne du texte original. MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita, op.cit.*, p.133 : « Dos láminas adornaban el escritorio del Coronel en el Servicio de

Ces objets qui entourent le colonel en disent long sur sa personnalité : il s'agit avant tout d'un militaire, amant de l'ordre ; mais soudain, surgit l'élément perturbateur qui va peu à peu modifier tout son être : Evita. Ainsi, c'est lorsqu'on le charge de faire disparaître le corps d'Evita que Moori Koenig commence à changer : « quand le colonel croisait son épouse, elle se plaignait : "Je ne te connais plus. Nous sommes mariés depuis quinze ans et je te comprends de moins en moins." »¹²⁸¹ Les imprévus vont en effet se multiplier autour du colonel dès lors qu'il a la garde d'Evita, et perturber son existence bien rangée. Le premier signe de désordre mental intervient lorsqu'il désobéit pour la première fois aux ordres du président :

Il grimpa comme un fou dans son bureau. Il avala une longue gorgée d'eau-de-vie [...]. Il donna deux coups de fil puis fit rappeler Arancibia.

— Finis les problèmes, major, déclara-t-il. Nous allons transporter le cercueil dans un cinéma. J'ai tout réglé. On nous attend.

— Un cinéma ? Le président ne va pas apprécier.

— Le président n'en saura rien. Il est persuadé que nous l'avons enterré à Monte Grande.¹²⁸²

L'alcool commence donc à être un refuge pour Moori Koenig lorsque ses plans échouent, et il commet l'impensable pour un militaire : passer outre le commandement de son supérieur hiérarchique. Dès lors, sa dégradation ne fait qu'avancer ; il semble être aux prises avec deux addictions, la première étant Evita elle-même. Lorsqu'on la lui retire, il sombre dans l'alcool :

Cela faisait des mois que le colonel se tourmentait pour avoir laissé partir Evita. Sans elle, plus rien n'avait de sens. Quand il buvait (et il buvait de plus en plus, le soir, quand il se retrouvait seul), il comprenait que c'était une idiotie de continuer à la transbahuter d'un endroit à l'autre. [...] Mon Dieu, comme elle lui manquait ! Qui donnait les ordres ? Lui, ou d'autres ? Il ne savait plus où il en était. Cette femme, ou l'alcool, ou la fatalité d'être un militaire l'avaient perdu.¹²⁸³

Inteligencia. La mayor era la infaltable reproducción del óleo de Blanes que retrata al libertador José de San Martín [...]. El tema de la otra lámina era el orden. Reproducía un boceto a lápiz y témpera en el que se ve a Emmanuel Kant caminando por las calles de Königsberg mientras los vecinos verifican la puntualidad de sus relojes. El filósofo tiene una muela inflamada y un pañuelo anudado en la cabeza, pero marcha con energía, consciente de que cada uno de sus pasos refuerza la rutina de la ciudad y ahuyenta los infortunios del caos. Asomados a los balcones o a las puertas de las tiendas, los vecinos repiten el ritual cotidiano de imponer a sus relojes la hora marcada por el paseo de Kant. Debajo del dibujo, obra del ilustrador Ferdinand Bellerman, una leyenda en alemán proclama: "Mi patria es el orden".

El Coronel tenía el hábito de la exactitud. Cada mañana anotaba en un cuaderno los trabajos que ya había terminado y los que se proponía emprender. En los de ese día apareció por primera vez un sobresalto: Evita. »

¹²⁸¹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita, op.cit.*, p.122 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.157 : « cuando el Coronel se cruzaba con su mujer, ella le decía: "Ya no te conozco. Llevamos quince años casados y cada día te conozco menos." »

¹²⁸² *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.186 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.237 : « Subió, frenético, a su despacho. Bebió un largo trago de aguardiente. [...] Hizo un par de llamadas y mandó buscar al Loco.

—Se nos acaban los disgustos, mayor —dijo—. Vamos a llevar el ataúd a un cine. Ya hice los arreglos. Nos esperan.

—¿Un cine? —se sorprendió Arancibia—. Al presidente le va a molestar la noticia.

—El presidente no va a saber nada. Cree que ya la hemos enterrado en Monte Grande. »

¹²⁸³ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.223 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.285 : « El Coronel llevaba meses atormentándose por haber dejado marchar a Evita. Nada tenía sentido sin ella. Cuando bebía (y cada noche de soledad bebía más), se daba cuenta de que era una estupidez seguir llevándola de un lado a otro. [...] Dios mío, cómo la

La rencontre avec le corps d'Evita, qui échappe inéluctablement au colonel, perturbe l'esprit de celui-ci, et semble modifier profondément son être. C'est dans ce chapitre 11 que le narrateur qualifie pour la première fois l'attitude du colonel d'obsession : il est consumé par un feu intérieur (un feu double, à la fois celui d'une passion tout d'abord inavouée, et celui destructeur de l'alcool) qui déclenche en lui une soif dévorante, qu'il ne parvient jamais à apaiser :

Il éprouvait une soif atroce. Que lui arrivait-il ? Il avait soif tout le temps. Une soif inextinguible rongerait ses entrailles et aucun alcool, si brûlant fût-il, ne pouvait l'étancher.¹²⁸⁴

Le colonel n'échappe alors plus à « son enfer d'alcool »¹²⁸⁵ ; la place qu'occupe Evita dans son esprit grandit et s'imprime sur son corps : « Il le constatait dans sa propre chair, car il se sentait malade, différent [...] ».¹²⁸⁶ Son obsession a des conséquences sur sa santé :

Au cours des semaines suivantes, faites d'insomnies et de vérifications minutieuses, le corps du colonel se transforma. Des poches sombres se formèrent sous ses yeux, des varices en forme d'étoile boursoufflèrent ses chevilles. Tandis que la défunte était transportée d'un endroit à l'autre, il éprouvait des malaises et des brûlures d'estomac qui l'empêchaient de dormir.¹²⁸⁷

L'alcoolisme n'en finit pas de le détruire et d'en faire un être différent, modifiant jusqu'à sa voix : lorsqu'il appelle son ami Cifuentes après le crime commis par Arancibia, « Sa voix était méconnaissable, métamorphosée par l'alcool. »¹²⁸⁸ C'est alors que le colonel entrepose le corps d'Evita dans son propre bureau, dont on se souvient que la description initiale reflétait l'ordre qui caractérisait le colonel. Or cette deuxième image du bureau de Moori Koenig exprime cette fois-ci le chaos :

Les trois objets réunis dans cette partie de la pièce ne réussissaient pas à s'agencer, comme quelqu'un incapable de frapper des mains : en haut, l'esquisse au crayon et à la détrempe de Kant à Königsberg ; dessous, l'appareil Grundig jamais utilisé ; en bas, la caisse de LV2 La Voix de la Liberté, où Elle gisait [...].

Le colonel contempla longuement la scène, tandis que l'eau-de-vie coulait dans son gosier en rapides rasades.¹²⁸⁹

extrañaba. ¿Era él quien daba las órdenes o eran otros? Se había perdido a sí mismo. Esa mujer o el alcohol o la fatalidad de ser un militar lo habían perdido. »

¹²⁸⁴ *Idem* : « Sentía una sed atroz. ¿Qué le estaba pasando? Tenía sed todo el tiempo. No había fuego ni alcohol que le quitara la sed de las insaciables entrañas. »

¹²⁸⁵ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.240 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.307 : « su infierno de alcohol ».

¹²⁸⁶ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.225 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.287 : « él lo sentía en su sangre, que se enfermaba y cambiaba [...] ».

¹²⁸⁷ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.238 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.304 : « En las semanas de vigilia y averiguaciones que siguieron, el cuerpo del Coronel cambió. Le salieron bolsas oscuras bajo los ojos y unas estrellas de várices en los tobillos. Mientras llevaban a la Difunta de un lado a otro, sentía mareos y acideces que no lo dejaban dormir. »

¹²⁸⁸ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.239 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.306 : « Tenía la voz desfigurada por el alcohol [...] ».

¹²⁸⁹ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.243 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.311-312 : « Los tres objetos que coincidían en esa orilla de la habitación no sabían qué hacer el uno con el otro, como alguien que quiere dar una palmada y no encuentra su otra mano: arriba el boceto a lápiz y témpera de Kant en Königsberg, debajo el combinado Grundig que nadie había estrenado, y al pie la caja de LV2 La Voz de la Libertad, donde yacía Ella [...]. El Coronel se

On atteint ici un climax dans la dégradation mentale du colonel, puisque c'est à cette occasion qu'il urine sur le corps d'Evita et intime l'ordre à ses subalternes d'en faire autant. Le chapitre suivant est ainsi entièrement consacré à sa décadence physique et psychique, puisqu'il est assigné à résidence dans le sud du pays. Il est alors isolé dans une immensité déserte, balayée par un vent incessant, et ce milieu lui est doublement hostile : son corps y est brutalement privé d'alcool, pris de tremblements incontrôlables, et le colonel doit lutter contre cette soif qui le dévore toujours inéluctablement.

Une fois libéré de ce confinement, le colonel est envoyé à Bonn, d'où il ourdit un plan pour retrouver le corps d'Evita ; cet épisode est l'occasion pour l'auteur d'inventer un passage qui va définitivement faire basculer le colonel dans la folie : le corps lui échappe un instant, et c'est dans la vitrine d'une maison close de Hambourg qu'il le retrouve. La folie achèvera de le consumer lorsqu'on lui retirera le corps — ou plutôt la copie qu'il croyait être l'original ; de retour à Buenos Aires, sa déchéance est telle que c'est sa maladie qui devient son identité, il est passé de l'état d'humain à celui de pathologie :

Plus personne ne se le représentait comme un être vivant, me dit Cifuentes. « Moori, à la fin, avait cessé d'être le colonel : il était sa maladie, ses vices, ses tourments. »¹²⁹⁰

Le franchissement de cette frontière montre que si le corps d'Evita a été à la merci du colonel, c'est pourtant le corps de ce dernier qui porte des marques de dégradation infligées par ce corps maudit ; dans un mouvement d'inversion, le corps du bourreau est devenu celui de la victime :

Tout ce qui lui restait de fierté, d'instinct, de force et de désir, il l'avait laissé derrière lui, en Allemagne. Il vivait seul, [...] ruminait les images du cadavre perdu. A la fin de cette année-là, on m'a appelé de l'hôpital militaire : il avait fait un coma éthylique et les médecins étaient persuadés qu'il était fichu. On lui infligeait des lavages d'estomac et des perfusions de glucose. Son pauvre corps torturé était couvert d'éruptions, de stigmates, de marques qui témoignaient de l'état de délabrement dans lequel il se trouvait.¹²⁹¹

La folie, aggravée par l'alcoolisme, finit par le dévorer ; en témoignent les divagations de son esprit obsédé par Evita (alors représentée sous forme de papillons) et par le Commando de la Vengeance, qui laisse fleurs et bougies sur le passage de la dépouille :

quedó un rato contemplando esa frontera clara del cuarto mientras el aguardiente descendía por su garganta en rápidas cascadas. »

¹²⁹⁰ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.331 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.426 : « Ya nadie pensaba en él como en un ser vivo, me dijo Cifuentes. "Moori, al final, dejó de ser el Coronel: era su enfermedad, sus vicios, sus tormentos." »

¹²⁹¹ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.329 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.423-424 : « Todo lo que le quedaba de orgullo, instinto, fuerza y deseo se había quedado atrás, en Alemania. Vivía solo, [...] rumiando las imágenes del cadáver perdido. A fines de aquel año me llamaron del hospital militar porque lo habían internado con un coma hepático y los médicos creían que ya no iba a contar el cuento. Lo atormentaban con lavajes intestinales y tubos de glucosa. Su pobre cuerpo castigado tenía ronchas, estigmas, lastimaduras de la dejadez. »

[L]e colonel sombra de nouveau dans l'alcool et eut des accès de delirium tremens. Des nuées de papillons l'ensevelissaient sous un enchevêtrement de bougies allumées et de fleurs des champs.¹²⁹²

Cet ensevelissement — enterrement symbolique du colonel sous les papillons, les fleurs et les bougies — marque non seulement l'échec de sa mission initiale, à savoir faire disparaître le corps, puisque c'est alors lui qui est métaphoriquement enterré dans ses visions, mais aussi la défaite de son corps et de son esprit face à la toute-puissance d'Evita, y compris d'outre-tombe.

Notons que cette véritable descente aux enfers du colonel est nuancée par une pointe d'humour, puisque nous le quittons alors qu'il assiste à la retransmission des premiers pas de l'homme sur la lune, et qu'il se convainc d'y voir le cercueil d'Evita : « Ils sont en train de l'inhumer sur la Lune ! [...] Ces enfants de salauds l'ont enterrée sur la Lune. »¹²⁹³

Moori Koenig se transforme ainsi au fil des chapitres en une victime, son esprit n'ayant pas la force de résister à la puissance du corps d'Evita, qui finit par l'obséder et le broyer. La résistance que lui oppose cet être hors du commun — même mort — détruit le colonel, consumé de l'intérieur par l'obsession qu'il conçoit pour ce corps embaumé : celui qui en apparence possédait l'autre est finalement lui-même possédé, puis dépossédé de tout pouvoir, que ce soit sur son esprit, son corps ou même sur l'évolution de sa carrière, définitivement brisée par ces événements. Cette descente aux enfers du colonel n'est pas sans rappeler le destin d'un autre personnage, qui connaît une déchéance présentant des points communs avec celle de Moorikoenig : Camargo, qui ne peut accepter le rejet de sa mère puis de son amante, et devient peu à peu obsédé par l'idée de posséder le corps de Reina, jusqu'à succomber à la folie.

4.1.1.3.1.2. Camargo, l'obsession de la possession ou la maladie de l'orgueil

Nous avons déjà constaté dans un chapitre précédent que Moorikoenig et Camargo sont affectés par une vision décalée de la réalité : l'un se perd dans une passion nécrophile, tandis que l'autre sombre lui aussi peu à peu dans une véritable obsession paranoïaque. C'est sa volonté de posséder Reina qui le détruit — un désir qui trouve son origine profonde dans son enfance, lorsque sa mère l'abandonne. Depuis lors, cette crainte du rejet le pousse à cultiver un orgueil démesuré, tout en faisant en sorte de contrôler les faits et gestes de son entourage :

¹²⁹² *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.330 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.425 : « [E]l Coronel se dejó devorar de nuevo por la fiebre del alcohol y volvió a tener raptos de delirium tremens. Hordas de mariposas lo sepultaban bajo un tejido de velas encendidas y de flores silvestres. »

¹²⁹³ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.336 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.433 : « ¡La están enterrando en la luna! [...] Los hijos de puta la enterraron en la luna. »

c'est un personnage dominant, mais la folie à laquelle il succombe le relègue bientôt au rang de dominé, lorsque la maladie le rend totalement dépendant de ses proches.

Camargo s'attache à affirmer sa toute-puissance sur les êtres qui l'entourent ; dès le début du roman, alors qu'il refuse de céder aux pressions de Maestro, celui-ci lui reproche son intransigeance : « Tu n'es pas Dieu. »¹²⁹⁴ C'est pourtant ce à quoi aspire Camargo, convaincu d'être doté de plus de pouvoir que Dieu lui-même : « Même Dieu ne pourrait pas désamorcer autant de destins que ceux que tu tiens au creux de ta main. »¹²⁹⁵ Ce contrôle qu'il estime être en droit d'exercer sur les autres est comparé au pouvoir absolu de l'auteur sur ses personnages, qui ne sauraient exister sans son intervention : « Par moments, tu te sers des portables pour suivre tes personnages. »¹²⁹⁶ Il décide en effet de leur sort comme s'il écrivait continuellement le scénario de leur vie : « A travers le télescope, tu la vois s'agiter comme si elle respectait à la lettre le livret que tu as écrit. »¹²⁹⁷

Cette conviction de Camargo qu'il peut décider des faits et gestes de ses *personnages* va de pair avec la dépendance extrême dans laquelle il est persuadé de les plonger :

[...] Camargo éprouve un bonheur inouï car la femme, une fois détournée du miroir, ne dépend plus que de son seul regard. Les immeubles alentour sont déserts, elle pourrait mourir sans que personne s'en aperçoive et, s'il relâchait son attention un instant, il ferait d'elle une orpheline dans l'océan du monde.¹²⁹⁸

On voit ici poindre l'idée encore floue dans l'esprit de Camargo qu'il est celui qui insuffle la vie à ceux qui l'entourent — et peut donc leur refuser le droit à la conserver — :

Il se disait que, si jamais il relâchait sa surveillance, la femme cesserait de respirer. Bien souvent il lui avait semblé que, lorsqu'il faisait attention à quelqu'un dans la rue ou au théâtre, cette personne dépendait de son regard. S'il se laissait distraire, il arrivait toujours quelque malheur à la personne en question : elle se cognait la tête dans l'encadrement d'une porte, trébuchait et tombait, ou se faisait renverser par une voiture.¹²⁹⁹

Camargo finira par s'arroger explicitement ce pouvoir suprême de décider de la vie et de la mort de Reina, tout en s'érigant en dieu vengeur et impitoyable :

¹²⁹⁴ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Orgueil, op.cit.*, p.33 ; *El vuelo de la reina, op.cit.*, p.35 : « No sos Dios. »

¹²⁹⁵ *Ibid.*, *Orgueil, op.cit.*, p.222 ; *El vuelo de la reina, op.cit.*, p.234 : « Ni siquiera Dios podría mover de su quicio tantos destinos como los que están ahora en tus manos. »

¹²⁹⁶ *Ibid.*, *Orgueil, op.cit.*, p.221 ; *El vuelo de la reina, op.cit.*, p.233 : « De a ratos, acudís a los celulares para seguir a tus personajes. »

¹²⁹⁷ *Ibid.*, *Orgueil, op.cit.*, p.223 ; *El vuelo de la reina, op.cit.*, p.235 : « A través del telescopio, la ves moverse como si obedeciera el libreto que has escrito. »

¹²⁹⁸ *Ibid.*, *Orgueil, op.cit.*, p.12 ; *El vuelo de la reina, op.cit.*, p.12 : « [...] Camargo siente una felicidad insuperable, porque la mujer, al apartarse del espejo, depende sólo de su mirada. Los edificios de alrededor están vacíos, ella podría morir sin que nadie lo supiera, y si por un instante él la desprendiera de su atención, la dejaría huérfana en el océano del mundo. »

¹²⁹⁹ *Ibid.*, *Orgueil, op.cit.*, p.232 ; *El vuelo de la reina, op.cit.*, p.244 : « Pensaba que, apenas descuidara la vigilancia de la mujer, ella dejaría de respirar. Más de una vez le había sucedido que, al poner su atención en una persona, en la calle o en el teatro, sentía que esa persona dependía de su mirada. Si por casualidad se distraía, a la persona le pasaba siempre algún desastre: se golpeaba la cabeza contra el marco de una puerta, o tropezaba y se caía, o era atropellada por un auto. »

[C]ette salope n'a même pas droit à une mort paisible, il ne le tolérera pas. C'est moi qui déciderai de la mort qu'elle aura, elle ne continuera pas à mener sa vie comme elle l'entend sans supporter clairement le poids de mon châtement, sans se repentir de ce qu'elle m'a fait.¹³⁰⁰

Mais ce sentiment de toute-puissance est aussi le symptôme de l'extraordinaire vanité de Camargo, puisqu'il se convainc lui-même que le destin des autres est lié à l'attention qu'il leur porte. Camargo incarne en effet le péché d'orgueil, c'est un trait intrinsèque au personnage, qui lui accorde même volontairement une grande importance, allant jusqu'à l'enseigner comme s'il s'agissait d'une qualité à acquérir :

[...] Sicardi lui a raconté que la femme avait trouvé du travail dans une agence de dépêches. Cette nouvelle a soulevé son indignation. La seule idée qu'elle devra couper et coller ce que d'autres ont écrit dans un bureau étroit et crasseux, à côté de trois ou quatre apprentis stupides, semble outrager tout ce que lui, Camargo, lui a inculqué : l'orgueil, la confiance en soi, la propension à s'étonner, mais surtout l'orgueil.¹³⁰¹

L'orgueil est donc placé au-dessus de tout pour Camargo, et la folie qui va s'emparer de lui fera croître cette incroyable vanité qui le poussera à considérer Reina ni plus ni moins que comme un objet :

[R]ien au monde n'altère la solidité de sa moelle, rien ne l'oblige à être ce qu'il ne veut pas être. Rien sauf la femme qui le fait sortir de ses gonds. Selon l'ordre de l'histoire, elle n'est même pas une variation atmosphérique, une couleur qui déteint, le soubresaut d'un phoque. Mais dans l'ordre de sa vie elle occupe un espace qui l'étouffe et ne lui permettra de s'affirmer que lorsqu'il l'aura rabaissée à sa misérable dimension et confinée au dernier plan de ses pensées. Si la femme y consent, il l'épousera. Possédée comme un objet, peinte sur le mur, elle lui fichera la paix.¹³⁰²

Camargo dégrade Reina en affirmant son insignifiance, mais reconnaît paradoxalement que son obsession pour elle le dévore ; pour y remédier, il doit la réduire au statut de chose, « la contempler telle qu'elle est, à savoir un objet. »¹³⁰³ Son désir de possession est total : « Il veut garder Reina pour lui et ne la partagera avec personne »¹³⁰⁴ ; Camargo est ainsi convaincu qu'en toute circonstance, Reina est sienne : « Elle a le droit de se sentir libre comme l'air, de

¹³⁰⁰ *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.104 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.111 : « [N]i siquiera tiene derecho a una muerte apacible la hija de puta, no se la voy a tolerar. Yo soy él que decide cómo tiene que morir, no va a pasar de un lado a otro de la vida sin que con claridad sienta mi castigo y se arrepienta de lo que me está haciendo. »

¹³⁰¹ *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.270 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.284 : « [...] Sicardi le ha contado que la mujer va a trabajar en una agencia de resúmenes informativos. El dato lo ha llenado de indignación. La sola idea de que ella recorte y pegue lo que otros escriben en una oficina estrecha y sucia, junto a tres o cuatro aprendices babosos, le parece un ultraje a todo lo que él, Camargo, le ha inculcado: orgullo, confianza en sí misma, capacidad de asombro; sí, orgullo más que nada. »

¹³⁰² *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.266 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.280 : « [N]ada en el mundo altera el hierro de su sustancia, nada lo obliga a ser lo que no quiere. Salvo la mujer: eso lo saca de quicio. En el orden de la historia, ella es mucho menos que una variación atmosférica, un color que se destiñe, el aleteo de una foca. Pero en el orden de su vida ocupa un espacio que lo asfixia y que no le permitirá ser él hasta que no lo reduzca a su verdadero tamaño de nada, lo confine en la playa más remota de sus pensamientos. Si la mujer acepta, se casará con ella: poseerla como un objeto, pintarla en la pared, lo dejará en paz. »

¹³⁰³ *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.94 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.100 : « [...] contemplarla como lo que es, un objeto. »

¹³⁰⁴ *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.271 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.285 : « Quiere a Reina para sí y no va a compartirla con nadie. »

passer son temps à évoluer en toute liberté mais, où qu'elle aille, elle m'appartient. »¹³⁰⁵ Il va ainsi faire le projet de l'épouser, sans considérer qu'une réponse négative puisse être possible : « Au lieu d'être Mlle Remis, elle serait Mme Camargo. Comment peut-elle ne pas se rendre compte de la différence ? »¹³⁰⁶

Mais Reina refuse de se laisser posséder : « Je ne suis pas ta chose »¹³⁰⁷, « Je suis un être humain, Camargo. Tu ne peux pas me prendre et me quitter. Je ne t'appartiens pas. Je ne suis à personne. Pour le moment, tout ce que je sais, c'est qu'au moins je m'appartiens. »¹³⁰⁸

Camargo bascule donc peu à peu dans une folie obsessionnelle ; dès le début du roman, alors qu'il évoque le crime de Pimenta Neves, Camargo sous-entend que la frontière entre passion et maladie est bien ténue : « Les passions sont toujours insensées et s'emparent des êtres humains d'une façon tout aussi inévitable et fatale que les maladies. »¹³⁰⁹ Il succombe peu à peu à la même folie que son collègue brésilien, et c'est Reina qui souligne que ce harcèlement qu'il lui fait subir est pathologique :

C'est toi qui es malade, maintenant. Je ne comprends pas comment tu peux avoir le toupet de m'appeler. Tu m'as laissée sans travail. Tu t'es arrangé avec la moitié du pays pour qu'on me mette sur une liste noire. Tu m'as frappée. Mon Dieu ! Je ne te souhaite aucun mal. Je ne te souhaite absolument rien. Je veux juste que tu me fiches la paix.¹³¹⁰

Face au refus catégorique que lui oppose Reina, Camargo achève de perdre la raison et la tue. C'est alors que son corps est victime d'une étrange maladie, qui va inverser complètement le rapport de force : « Le syndrome s'est déclaré comme un vulgaire rhume, en pleine nuit, alors que rien ne le laissait présager, Camargo a eu le souffle coupé et le côté droit du visage paralysé. »¹³¹¹ Le corps du protagoniste cesse dès lors de lui obéir :

La maladie est imprévisible et un jour elle se retirera, aussi silencieuse qu'elle est apparue. Chaque fois qu'elle attaque, elle le fait avec malignité, du haut du corps vers le bas ou de manière ascendante, allant parfois jusqu'à rester des semaines dans les extrémités. Au début, Camargo a été victime d'un déficit total de tonus musculaire dans les bras, puis il n'est plus parvenu à se redresser car le mal avait gagné ses jambes et la partie abdominale. En même temps, il a perdu le contrôle de ses sphincters, mais

¹³⁰⁵ *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.137 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.145-146 : « Puede sentirse todo lo libre que quiera. Puede sentirse libre todo el tiempo porque, vaya donde vaya, me pertenece. »

¹³⁰⁶ *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.270 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.284 : « En vez de la señorita Remis sería la señora de Camargo: ¿cómo no puede darse cuenta de la diferencia? »

¹³⁰⁷ *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.281 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.267 : « No soy tu objeto. »

¹³⁰⁸ *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.204 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.216 : « Soy una persona, Camargo. No me podés tomar ni dejar. No te pertenezco. Soy de nadie. Sólo ahora sé que, por lo menos, me pertenezco a mí. »

¹³⁰⁹ *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.54 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.57 : « Las pasiones son siempre insensatas y se apoderan de los seres humanos del mismo modo fatal e inevitable que las enfermedades. »

¹³¹⁰ *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.263 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.276 : « Sos vos el que está enfermo ahora. No entiendo cómo tenés todavía el coraje de llamar. Me dejaste sin trabajo. Hablaste con medio país para que me pusieran en las listas negras. Me golpeaste. Dios mío. No te deseo el mal. No te deseo nada. Sólo quiero que me dejes tranquila. »

¹³¹¹ *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.277 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.291-292 : « El síndrome empezó como un catarro vulgar y, en medio de la noche, sin que nada lo hiciera sentir, Camargo quedó sin respiración y se le inmovilizó el lado izquierdo de la cara. »

cela le préoccupe moins que son impuissance sexuelle. Sa libido s'est complètement évaporée et, depuis que le syndrome s'est logé dans ses jambes, il n'a pas l'ombre de la moindre érection. La perspective que les gens puissent se rendre compte de sa paralysie et se perdent en d'abominables conjectures le fait enrager.¹³¹²

On remarque une fois de plus la perte du contrôle des sphincters, signe que le protagoniste n'a plus autorité sur ce qui l'entoure. Camargo passe ainsi du statut de dominant à celui de dominé, à la merci de cet ennemi intérieur qui lui est particulièrement intolérable, lui qui était habitué à contrôler tout ce qui l'entourait. Ce personnage, qui se réjouissait d'assujettir ses semblables, est alors à la merci de ceux qu'il méprisait tant : « Au fond, [Brenda] prend sans doute plaisir à le trimbaler d'un endroit à un autre et savoure sa dépendance grandissante. »¹³¹³ Sa survie repose dorénavant sur l'attention que voudra bien lui accorder sa femme — châtement exemplaire pour celui qui était lui-même convaincu de tenir entre ses mains la vie d'autres êtres humains.

Moori Koenig et Camargo sont ainsi victimes dans un premier temps d'un ennemi intérieur, né de la passion que génère en eux le corps d'une femme — mort pour l'un, vivant pour l'autre — et qui fera éclater leur folie. Tous deux perdent le contrôle de leur existence, l'un à cause de l'alcoolisme, l'autre à cause d'une maladie dont les symptômes font leur apparition pendant le procès — alors même que la destinée de Camargo n'est plus entre ses mains, mais entre celles de la justice.

Le corps est ainsi intrinsèquement faillible dans l'œuvre de Martínez, son essence même en faisant la fragilité : inexorablement vieillissant, il est tendu vers la mort, et cette fin peut être encore précipitée par toutes sortes de défaillances et de maladies contre lesquelles le corps se trouve impuissant. Cette faiblesse fait de lui la victime privilégiée de son environnement et de son entourage : les luttes de pouvoir s'y reflètent, le corps est le théâtre de ces affrontements qui s'expriment à travers certains troubles somatiques allant même jusqu'à l'autodestruction lorsque l'esprit succombe lui aussi face à tant de pression.

Cependant, nous n'avons encore considéré qu'une partie des conséquences corporelles des mauvais traitements que s'infligent les personnages entre eux. En effet, celles que nous

¹³¹² *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.277-278 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.292 : « La enfermedad es imprevisible y algún día se retirará silenciosa como vino. Cada vez que ataca, lo hace de manera aviesa, avanzando desde arriba hacia abajo del cuerpo, o a la inversa, y a veces quedándose por semanas o meses en algunas de las extremidades. Camargo, que al principio sentía una completa falta de tono muscular en los brazos, un día no pudo incorporarse, porque la debilidad había descendido a las piernas y al área abdominal. Simultáneamente perdió el control de los esfínteres, pero eso no lo inquieta tanto como la desaparición de su potencia sexual. La libido se le ha evaporado y, desde que el mal se le alojó en las piernas, tampoco tiene el menor asomo de una erección. Lo desespera la idea de que la gente se de cuenta de su parálisis y haga conjeturas ominosas. »

¹³¹³ *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.278 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.292-293 : « En el fondo, sin embargo, [Brenda] disfruta llevándolo de un lado a otro y sintiendo su creciente dependencia. »

venons d'étudier restent de l'ordre de l'involontaire — le dominant étant conscient d'agir dans le but de soumettre l'Autre, sans toutefois souhaiter expressément que ses actions impliquent des effets précisément destructeurs au niveau corporel —, mais certains personnages ayant pris la mesure de l'extrême vulnérabilité du corps vont l'utiliser à dessein, et le soumettre à des violences ayant pour but explicite de le détruire pour mieux s'appropriier leur victime.

4.1.2. Le corps dépossédé

Dans l'œuvre de Martínez, une grande part des personnages tente de s'appropriier et de soumettre leur corps ou celui des autres à leur volonté. Ils s'y emploient avec plus ou moins de rudesse et par différents moyens, depuis le vampirisme jusqu'à l'exécution sommaire, sans oublier les enlèvements, la torture ou encore les sévices sexuels.

4.1.2.1. Le vampirisme

La première forme que prend donc cette domination de l'autre est un certain vampirisme, entendu comme comportement d'une personne au désir de possession extrême, et qui va déposséder l'autre de son propre corps.

Cette pratique concerne majoritairement deux personnages, le premier d'entre eux étant Perón. Il est très vite décrit comme vivant aux dépens des siens, le mot de *vampire* étant même explicitement utilisé pour caractériser la relation qui unissait Perón à son cousin Julio : « La surveillante Enriqueta Douce [...] disait souvent que tu étais mon vampire : que je disparaissais peu à peu pour que toi tu puisses te développer. »¹³¹⁴

Perón aspire le souffle vital de ses proches, les laisse exsangues, incapables de maîtriser leur destin, qu'il possède complètement. Il utilise ainsi leur passé à sa convenance : « [T]u ne t'es pas seulement donné le luxe d'enjoliver ta vie, mais aussi celui de bouleverser la vie des autres. »¹³¹⁵ Sa propre histoire les contraint donc soit au silence, soit à une parole qu'on leur extrait presque par la force, comme le rappelle Julio, après avoir accepté de donner son témoignage à Zamora :

¹³¹⁴ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le roman de Perón, op. cit.*, p.43 ; *La novela de Perón, op. cit.*, p.53 : « La celadora Enriqueta Douce [...] solía decir que vos eras mi vampiro: que yo iba desapareciendo para que vos te agrandaras. »

¹³¹⁵ *Ibid.*, *Le roman de Perón, op. cit.*, p.44 ; *La novela de Perón, op. cit.*, p.54 : « [T]e diste no sólo el lujo de componer tu vida sino también de trastornar las ajenas. »

Ça fait trente-cinq ans que je me cloître par sa faute rue Yermal, taisant mon nom. Cette mutité me définit. A quel titre [Juan Domingo Perón] pourrait-il y mettre fin ?¹³¹⁶

L'entourage de Perón a vécu au rythme de sa carrière politique ; son retour en Argentine bouleverse ainsi un certain nombre d'existences, qui sont à nouveau exposées au grand jour, exhibées comme « des reliques »¹³¹⁷. Nous avons vu que cette mainmise sur leur passé n'est pas sans conséquences sur le corps des témoins, et notamment sur celui de Julio, qui ne parvient plus à le contrôler : il est dépossédé de son corps, vampirisé par Perón. On ne laisse pas vraiment à ces personnages le choix de se taire, ils sont forcés de sortir de l'ombre pour reprendre la parole, mais une fois qu'ils ont accepté de donner leur témoignage et d'accueillir Perón à Ezeiza, on commence à les réduire à l'état de choses, anachroniques et un peu encombrantes : on les oublie dans l'aéroport, sans leur fournir de commodités basiques telles que de la nourriture ou un accès aux toilettes, ou bien on les entasse dans un bus pour visiter l'aéroport. On les traite comme des objets ayant fait autrefois partie de la vie de Perón, et à ce titre on dispose de leur existence. Une fois devenus inutiles aux yeux des responsables de l'événement, on se débarrassera d'eux sans ménagement, et ils seront victimes de violences encore plus explicites.

Mais c'est ensuite au tour de Perón lui-même d'être vampirisé, par son propre secrétaire : López Rega. Celui-ci va en effet s'insinuer dans le cercle intime du Général et s'y rendre indispensable, de façon à le placer dans une situation de dépendance de plus en plus importante. Dans un premier temps, le narrateur le décrit comme établissant une sorte d'adéquation spirituelle avec le Général :

Il connaissait par cœur tous les livres du Général et le surprenait parfois en récitant des phrases qui n'étaient pas encore écrites mais qui viendraient un jour ou l'autre. « Elles viendront, car vous les avez pensées à maintes reprises. »¹³¹⁸

Ici, le Général s'arrête. Il a souvent tourné et retourné la phrase suivante dans sa tête. Mais l'a-t-il prononcée un jour ? Cette phrase lui appartient-elle vraiment, ou bien le secrétaire, lisant dans ses pensées, l'a-t-il laissée se déposer sur la page ?¹³¹⁹

Cette appropriation des pensées de Perón devient extrême, puisque le secrétaire les formule à sa place ; ce trait caractéristique de López Rega trouve son origine dans les quelques contacts que Martínez a eus avec le secrétaire, et au cours desquels ce dernier s'est vanté de

¹³¹⁶ *Ibid.*, *Le roman de Perón*, op. cit., p.40 ; *La novela de Perón*, op. cit., p.49 : « Llevo treinta y cinco años encerrado por su culpa en la calle Yermal, negando mi apellido. Esta mudez soy yo: y quién es él [Juan Domingo Perón] para rompérmela. »

¹³¹⁷ *Ibid.*, *Le roman de Perón*, op. cit., p.204 ; *La novela de Perón*, op. cit., p.257 : « reliquias ».

¹³¹⁸ *Ibid.*, *Le roman de Perón*, op. cit., p.141 ; *La novela de Perón*, op. cit., p.177 : « Conocía de memoria los libros del General y a veces lo sorprendía recitando frases que aún no estaban escritas pero que ya vendrían. Vendrán, porque usted las ha pensado muchas veces. »

¹³¹⁹ *Ibid.*, *Le roman de Perón*, op. cit., p.60 ; *La novela de Perón*, op. cit., p.72 : « Aquí el General se detiene. Muchas veces ha rondado en su cabeza la frase que sigue. Pero ¿alcanzó a decirla? ¿Es de veras suya la frase o bien el secretario, leyéndole el pensamiento, la ha dejado posar sobre la página? »

disposer de ce type de pouvoir : « Je ne suis pas le seul face à qui il s'était défini à Madrid comme un faiseur de miracles, capable de ressusciter les morts et de lire dans les pensées d'autrui. »¹³²⁰ López Rega s'empare de toutes les données liées à Perón, notamment en ayant un accès illimité à ses archives et à sa correspondance, et c'est ainsi que croît son pouvoir : « Il est certain que la maîtrise de cette énorme masse d'informations, ajoutée à sa mémoire infallible de policier bien entraîné, fut l'une des clés de son pouvoir politique. »¹³²¹

Dans *La novela de Perón*, ce processus s'accélère lorsque le secrétaire semble non seulement percevoir les pensées du Général, mais aussi les ingérer, se les appropriant presque physiquement :

— Comment êtes-vous au courant ? s'est exclamé Perón, surpris. — Je le sais, a affirmé López. Chaque fois que vous laissez échapper une pensée, je la ramasse, comme un mouchoir tombé par terre. Elles sont toutes ici, à l'intérieur de ces limites : derrière l'invisible frontière que je dessine au crayon autour de mon corps.¹³²²

López Rega repousse ainsi les limites de sa domination : cette image qui évoque une seconde peau dans laquelle il conserve les pensées de Perón montre qu'il commence à dérober une partie de ce qu'est le Général. Bientôt, il s'insère dans le passé de Perón — affirmant qu'il était à ses côtés lors des funérailles du Général Mitre, alors qu'il n'était pas encore né ; sa mémoire se substitue alors à celle de Perón : « Il ne se contentait pas de parsemer le récit de ses propres pensées, il y ajoutait aussi des histoires que le Général avait omises et que lui, en revanche, se rappelait sur le bout des doigts. »¹³²³ Perón lui-même est parfois saisi de la sensation que López Rega le dépossède de sa personnalité, se fondant avec le « je » des mémoires :

[Q]uand il entendait López réciter des phrases déjà corrigées de l'enregistrement : « Mon père, Mario Tomás... » ou « ... mes meilleurs amis étaient les chiens... », il avait l'impression qu'un corps étranger essayait de le déposséder de son propre corps, et il s'agrippait à la rampe de l'escalier, comme pour se raccrocher instinctivement à son identité.¹³²⁴

¹³²⁰ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, « Ascenso, triunfo, decadencia y derrota de José López Rega », dans *Las vidas del General*, op.cit., p.185 : « No soy el único ante quien se definió en Madrid como un hacedor de milagros, capaz de resucitar a los muertos y leer los pensamientos ajenos. » En l'absence de traduction commerciale, nous traduisons tous les extraits de cet article.

¹³²¹ *Ibid.*, p.187 : « Lo cierto es que el dominio de esa enorme masa informativa, sumada a su infalible memoria de policía bien adiestrado, fue una de las llaves de su poder político. »

¹³²² MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le roman de Perón*, op. cit., p.54-55 ; *La novela de Perón*, op. cit., p.66 : « ¿Cómo lo sabe?, se ha intrigado Perón. Lo sé, ha respondido López. Cada vez que se le cae a usted un pensamiento, yo lo levanto como si fuera un pañuelo. Aquí los llevo todos, entre estos límites: en la invisible línea de lápiz que me dibujo alrededor del cuerpo. »

¹³²³ *Ibid.*, *Le roman de Perón*, op. cit., p.56-57 ; *La novela de Perón*, op. cit., p.69 : « No sólo sembraba las Memorias de pensamientos propios ; también les incorporaba historias que el General había omitido y que él, en cambio, recordaba al dedillo. »

¹³²⁴ *Ibid.*, *Le roman de Perón*, op. cit., p.57 ; *La novela de Perón*, op. cit., p.69 : « [C]uando la voz de López recitaba frases ya corregidas de la grabación: "Mi padre, Mario Tomás..." o "... mis mejores amigos eran los perros...", sentía que un cuerpo ajeno procuraba desalojarlo de su cuerpo, y se agarraba entonces a las barandas de la escalera para no perder el instinto de identidad. »

Le secrétaire s'attribue donc tout d'abord les souvenirs et les pensées du Général ; ensuite, il s'empare selon lui des maux physiques qui affligent Perón :

« C'est la meilleure façon de vous soigner, mon général, le rassurait López. C'est comme ça que j'attire vers mon organisme tous les maux qui affectent le vôtre. »¹³²⁵

(La lecture est profanée par un concert de gargarismes qui proviennent de la salle de bains d'en haut. Le Général reconnaît le vacarme qui, sur le coup de minuit, annonce la toilette de López Rega. Chaque gargarisme est accompagné d'un mouchage bruyant puis, presque aussitôt, d'une succession de pets qui permet au secrétaire de soulager son ventre.)

Votre ventre, mon général, a rectifié López. Moi je n'ai rien à voir avec ça. Ce sont des vents qui s'infiltrèrent par votre bouche et utilisent ensuite mon corps pour s'échapper. Comment est-ce possible ? lui a demandé Perón. J'ai toujours eu une digestion parfaite. Mais le secrétaire insiste : les gargarismes, d'accord, ils sont à moi. Les autres bruits, c'est vous qui me les transmettez.¹³²⁶

L'idée de ce transfert des maladies de Perón vers le corps du personnage de López Rega est probablement née d'un commentaire fait par ce dernier à Martínez : « Moi, je suis le paratonnerre qui arrête tous les maux envoyés contre cette maison. Je suis de moins en moins López Rega et je suis de plus en plus la santé du Général. »¹³²⁷

López s'arroge peu à peu le corps et le passé de Perón ; il emploie ainsi la première personne du pluriel pour relater un épisode de sa formation de militaire, laissant entendre qu'il était là lui aussi — comme le relève, surpris, le Général. Mais on s'aperçoit bientôt qu'il n'explique pas qu'il était *avec* Perón à ce moment-là, mais bien qu'il *était* Perón :

Vous les avez aperçus, López Rega ? Vous participiez vous aussi à cette aventure effroyable ? J'étais là, je marchais, je marchais, répond le secrétaire. Vous ne vous en souvenez pas ? J'étais l'un d'entre vous : Juan Perón. [...] Avance, Juan, avance, voilà ce que nous nous répétions. Je suis un fantassin, la marche est mon métier.¹³²⁸

López Rega prend donc possession de Perón, il se confond avec lui, prend le contrôle de son être, comme le constatent les téléspectateurs qui assistent au discours prononcé par le Général :

¹³²⁵ *Ibid.*, *Le roman de Perón, op. cit.*, p.57 ; *la novela de Perón, op. cit.*, p.69-70 : « “Así es como mejor lo cuidó, mi General”, lo tranquilizaba López. “Así es como atraigo hacia mi organismo los males que van pasando por el suyo.” »

¹³²⁶ *Ibid.*, *Le roman de Perón, op. cit.*, p.58-59 (traduction modifiée car comportant une erreur : « [...] utilizan ensuite votre corps pour s'échapper ») ; *La novela de Perón, op. cit.*, p.71 : « (Un concierto de gárgaras, en el baño de arriba, profana la lectura. El General reconoce los estruendos con que López Rega anuncia sus aseos al filo de la medianoche. A cada gárgara le sucede un desgarró de mocos, y casi de inmediato, el redoble de pedos con que el secretario se alivia el estómago.

Su estómago, mi General, lo ha corregido López. Yo nada tengo que ver con eso. Son los vientos que se le cuelan a usted en la boca y usan después mi cuerpo para soltarse. ¿Cómo es posible?, le ha preguntado Perón. He tenido siempre una digestión perfecta. Pero el secretario insiste: las gárgaras sí son mías. Los otros ruidos me los transmite usted. »

¹³²⁷ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, « Ascenso, triunfo, decadencia y derrota de José López Rega », dans *Las vidas del General, op.cit.*, p.184 : « Yo soy el pararrayos que detiene todos los males enviados contra esta casa. Cada vez soy menos López Rega y cada vez soy más la salud del General. »

¹³²⁸ *Ibid.*, *Le roman de Perón, op. cit.*, p.114-115 ; *La novela de Perón, op. cit.*, p.142-143 : « ¿Usted los vio, López Rega? ¿También estaba usted en ese espanto? Yo marchaba y marchaba, responde el secretario. ¿No se acuerda? Yo era uno de ustedes: Juan Perón. [...] Camina, Juan, camina : usted y yo nos repetíamos eso. Soy un infante, caminar es mi oficio. »

Bien que le discours fût improvisé, López semblait le suivre avec les lèvres sans aucune difficulté. [...] Quelque chose clochait néanmoins dans l'image, ne respectait pas l'ordre naturel des choses, comme s'il pleuvait de bas en haut. [...] L'un des hommes remarqua que les lèvres de López précédaient le discours :

— Regardez bien, marmonna-t-il. On mène le Général à la baguette.

Le même phénomène se reproduisit. Sur les lèvres du secrétaire, on lut : « ...et j'aurai le plaisir de voir les *Jujeños* à Jujuy » une fraction de seconde avant que la phrase ne jaillisse de la gorge du Général.

« ...et les *Salteños* à Salta », dictèrent les lèvres.

« Salta », répéta Perón.¹³²⁹

López Rega s'est emparé du corps de Perón, il s'exprime à travers lui, comme un ventriloque avec sa marionnette. Le Général est dépossédé de son propre corps et de sa personnalité, et le public n'en est pas dupe ; la déception parmi l'assistance provoque une réflexion naïve, et néanmoins lourde de sens : « Cet homme ne peut pas être Perón. [...] Quand Perón apprendra ce qui arrive, il reviendra, ajouta le paysan. »¹³³⁰

Les manifestations de vampirisme se concentrent donc dans *La novela de Perón*, et permettent de représenter de façon surprenante — mais terriblement explicite — ce jeu de prise de pouvoir sur l'Autre, notamment dans le champ politique. Cette thématique montre qu'il est possible de vider des êtres de leur propre substance, de les déposséder de leurs mots, de leur passé et de leur corps, de façon à faire croître un autre pouvoir qui s'en nourrit. De plus, cette chaîne de rapports de force illustre que le pouvoir transite par les personnages, il est fluctuant : Perón est certes le vampire de Julio, mais il est à son tour victime d'un autre vampire, López Rega. Ce procédé induit la négation d'une existence, qui doit s'effacer pour que grandisse l'ombre de son bourreau. C'est là une première façon de prendre le pouvoir sur l'Autre à travers son corps, mais d'autres personnages de l'œuvre de Martínez vont user de pratiques plus brutales encore, s'attachant à annihiler le corps de leur victime de façon à la dominer. Certains vont notamment utiliser la sexualité dans ce qu'elle a de plus violent pour briser les frontières du corps de l'Autre et ainsi se l'approprier.

4.1.2.2. La sexualité comme souillure

Le sexe est en effet également utilisé de façon à posséder l'Autre ; dans *La novela de Perón*, Arcángelo est maltraité lors de son initiation, à travers laquelle « Ils voulaient qu'il

¹³²⁹ *Ibid.*, *Le roman de Perón, op. cit.*, p.372 ; *La novela de Perón, op. cit.*, p.468 : « Aunque el discurso era improvisado, López parecía seguirlo con los labios sin dificultad. [...] Algo en la imagen, sin embargo, estaba fuera del orden natural, como si lloviese para arriba. [...] Uno de los hombres se dio cuenta de que los labios de López se adelantaban al discurso.

—Fijensé bien —musitó—. Al General lo están arreando.

Volvió a ocurrir. En la boca del secretario se leyó : « ...y me gustará ver a los jujeños en Jujuy » una fracción de segundo antes de que la frase brotara de la garganta del General.

« ...y a los salteños de Salta », dictaron los labios.

« Salta », repitió Perón. »

¹³³⁰ *Idem* : « Ese hombre no puede ser Perón. [...] Cuando Perón se entere de lo que está pasando, volverá — dijo el campesino. »

reconnaisse, dans son propre corps, le langage qu'il découvrirait ensuite dans le corps de ses victimes. »¹³³¹ Il subit donc des actes de torture, qui incluent un viol ; cette humiliation vise à endurcir et à forger le caractère du personnage, qui comprend cette agression comme un élément faisant de lui un martyr à la cause de Perón, et sait maintenant quel sentiment de dévastation il pourra provoquer chez ses futures victimes à travers ce supplice tout particulier.

Un autre personnage utilise la sexualité comme une arme pour détruire sa victime : il s'agit de Camargo, qui ourdit sa vengeance contre la supposée trahison de Reina, en lui infligeant un châtiment à la hauteur de leurs appréhensions respectives. En effet, Reina elle-même éprouve une forte répulsion pour les maladies ou ce qui peut en être le vecteur :

Epouvantée par l'odeur de merde et d'urine, horrifiée par la gale et les poux, Reina prit une poignée de pièces qu'elle leur lança avant de déguerpir. Elle avait toujours eu des appréhensions. Elle se lavait les mains à tout bout de champ. Les blessures d'autrui la dégoûtaient et elle ne comprenait pas les histoires sur Evita Perón, qui embrassait des syphilitiques et des lépreux pour montrer qu'elle partageait la souffrance du peuple. Elle ne pouvait supporter de voir des malades de la morve, or il lui arrivait souvent d'en croiser dans les écuries.¹³³²

Mais cette répugnance n'est rien comparée à celle que conçoit Camargo pour certaines affections, inspectant même minutieusement la santé de chacun de ses employés :

Je veux des examens complets. Je veux savoir si les gens que vous embauchez ont ou ont eu des maladies vénériennes, des morpions, la tuberculose, des règles irrégulières, des dents cariées, s'ils ont été opérés ou non des amygdales, si les femmes sont ou ont été déjà enceintes... Il faut se méfier des femmes, Sicardi.¹³³³

On voit ainsi poindre dès le début du roman cet instinct de possession du corps de l'Autre, que Camargo souhaite pouvoir contrôler, et en particulier celui des femmes. C'est donc par ce biais — que le protagoniste estime être un point faible majeur — qu'il punira Reina ; en effet, c'est la liaison de cette dernière avec un autre homme qui va enclencher tout le processus :

[T]u as commencé à comprendre qu'un intrus la souillait, qu'elle prêtait son corps à un inconnu qui était peut-être jeune mais déjà pourri par les maladies vénériennes, les morpions ou d'autres maux propres aux arrogants.¹³³⁴

¹³³¹ *Ibid.*, *Le roman de Perón, op. cit.*, p.152 ; *La novela de Perón, op. cit.*, p.190-191 : « Querían que fuese reconociendo en su propio cuerpo el lenguaje que más tarde oiría en el cuerpo de las víctimas. »

¹³³² MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Orgueil, op.cit.*, p.164 ; *El vuelo de la reina, op.cit.*, p.172-173 : « Espantada por el olor a mierda y orines y por el horror a la sarna y los piojos, Reina, tomó un puñado de monedas, lo dejó caer sobre los mendigos, salió corriendo. Siempre había sido aprensiva. Se lavaba las manos a cada rato. Las llagas ajenas le daban espanto, y no entendía historias como las de Evita Perón, que había besado a sífilíticos y a leprosos para demostrar que compartía los sufrimientos del pueblo. Ella no podía soportar siquiera la vista de una víctima de muermo, como las que se veían a veces en las caballerizas. »

¹³³³ *Ibid.*, *Orgueil, op.cit.*, p.41 ; *El vuelo de la reina, op.cit.*, p.44 : « Quiero exámenes completos. Quiero saber si la gente que usted contrata tiene o tuvo venéreas, ladillas, tuberculosis, reglas irregulares, muelas podridas, amígdalas en mal estado, si las mujeres están preñadas o estuvieron una vez. Con las mujeres hay que desconfiar, Sicardi. »

¹³³⁴ *Ibid.*, *Orgueil, op.cit.*, p.201 ; *El vuelo de la reina, op.cit.*, p.212 : « [E]mpezaste a comprender que algún intruso la ensuciaba, que ella rendía su cuerpo a un desconocido tal vez más joven y sin duda podrido por venéreas, ladillas y otras enfermedades de la arrogancia. »

Cette impureté physique que Camargo pense déceler chez Reina et son amant n'est donc que le reflet de sa propre noirceur, puisqu'il s'agit de *maux propres aux arrogants*, et Camargo est bien ici l'incarnation de la vanité : si son corps ne souffre pas de ces affections, son esprit est bel et bien infecté par l'orgueil, la jalousie et le désir de pouvoir. C'est ainsi que naît l'idée de châtier Reina par là où elle a péché :

L'ébauche encore imprécise d'une vengeance a peu à peu pris corps dans ton esprit. Tu sais que la femme craint les maladies. Pourtant, en tombant sous l'influence d'un autre, en trompant la surveillance amoureuse que tu as exercée sur elle durant des mois, elle s'est sûrement abandonnée aux égarements du sexe sans prendre de précautions, peu soucieuse de l'herpès, la gonorrhée, la malaria et autres infections caractéristiques des régions équatoriales. [...] A son retour, elle aurait dû te dire qu'elle s'était laissé pénétrer par la pourriture. Mais la chienne s'était tue pendant que tu léchais son cloaque. [...] Quel supplice lui infliger pour lui faire payer l'énormité des dommages causés ? Même le hasard obéit à ses propres lois et en apercevant la silhouette de Momir, qui dort sous l'auvent du pressing d'en face, tu te dis qu'il pourrait être l'instrument de ton châtement. Sa puanteur, l'irrachetable saleté de son corps, ses mains dégoûtantes, voilà ce que mérite la trahison de la femme.¹³³⁵

Il s'agit bien là d'une lutte de pouvoir pour la domination du corps de Reina, que Camargo juge *sous l'influence d'un autre* ; c'est contre cet adversaire qu'a failli la *surveillance amoureuse* de Camargo, l'association de ces deux termes montrant bien le décalage existant entre le sentiment amoureux et le comportement du protagoniste, plus versé dans le contrôle que dans l'amour. Reina est désormais associée à la saleté pour Camargo — il la qualifie par ailleurs régulièrement de *pute* tout au long du roman —, son corps est devenu un *cloaque* infecté par la *pourriture*, et lors de ses rencontres avec son amant « Elle se dépêche d'aller recevoir son purin. »¹³³⁶ On sous-entend également que l'origine de cette association de la femme à un principe de saleté se trouve dans l'enfance de Camargo, que sa mère ne touchait jamais sans porter de gants. Le châtement qu'il réserve à Reina est donc pour lui parfaitement logique : « [T]u es certain que Momir porte la maladie que la femme s'est inoculée elle-même, la pourriture dans laquelle elle se complaît et qu'elle a tenté de te transmettre en se glissant dans ton lit. »¹³³⁷

¹³³⁵ *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.207-208 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.218-219 : « Así se ha ido insinuando en tu imaginación el dibujo todavía impreciso de la venganza. Sabés que la mujer es aprensiva. Pero si ha caído bajo el influjo de otro, si ha traicionado la vigilancia amorosa que durante tantos meses le prodigaste, se habrá entregado al desvarío sexual sin tomar precauciones, indiferente a los contagios de herpes, gonorrea, malaria o cualquier otra infección propia de las regiones ecuatoriales. [...] Debería haberte advertido, cuando llegó, que se había dejado penetrar por la podredumbre. Pero la perra se quedó callada mientras le lamías la cloaca [...]. ¿Qué suplicio pagaría la enormidad del daño ? Hasta el azar tiene sus propias leyes y, al entrever la sombra de Momir durmiendo bajo el alero de la tintorería de enfrente, intuí que él puede ser el instrumento de tu castigo. Su hedor, la irredimible suciedad de su cuerpo, el asco de sus manos : eso es lo menos que merece la traición de la mujer. »

¹³³⁶ *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.211 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.222 : « Ha ido otra vez a que le vierta su estiércol. »

¹³³⁷ *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.212 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.224 : « [E]stás seguro de que Momir encarna el mal que la mujer ya se ha infligido a sí misma, la podredumbre en que ella se solaza y que ha tratado de esparcir cuando se metió en tu cama. »

Le dégoût que ressent Camargo pour ce qu'il estime être une souillure n'a d'égal que son obstination à posséder Reina coûte que coûte, et ce d'autant plus qu'il la sent lui échapper. Il s'en empare ainsi tout d'abord à distance : « C'est cet acharnement à te fuir qui te conduit à prendre le contrôle de son corps nu en la filmant à son insu. [...] En t'appropriant son image, tu possèdes aussi son corps [...]. »¹³³⁸ C'est là la première étape de la domination du corps de Reina ; Camargo s'introduit ensuite un peu plus dans son intimité, pénétrant à son insu dans son appartement, puis la droguant pour l'observer et la toucher à loisir : « Enfin la femme lui appartient entièrement, la docilité de son corps endormi est une nouvelle preuve de son pouvoir, il pourrait faire ce qu'il veut d'elle [...]. »¹³³⁹

Camargo se laisse alors aller à l'illusion qu'il possède pleinement Reina, imaginant tout d'abord cette possession extrême : « [T]u caresses l'idée de venir te cacher dans sa chambre et de l'épier pendant qu'elle dort. [...] Tu vas sauter dans son sommeil et t'approprier tout ce que tu y trouveras. »¹³⁴⁰ Il met ensuite ces idées en pratique :

Tu t'enfermes dans la placard où la femme range ses vêtements, Camargo, tu te laisses tomber dans la douceur de sa lingerie, [...] tu t'empares de tous les reliefs de son apparence puisqu'elle t'a fermé les portes de son corps. Y a-t-il un corps à présent ? Cette femme a-t-elle jamais eu de corps ?¹³⁴¹

Puisque Reina refuse dorénavant de donner son corps à Camargo, celui-ci s'en empare par la force par l'intermédiaire de Momir, qui va posséder physiquement Reina sous les yeux de Camargo — et ainsi la déposséder de son corps, comme le sous-entend l'interrogation de Camargo qui se demande si Reina en a jamais eu un. En effet, les sédatifs tout d'abord vont la priver du contrôle de son propre corps : « Elle va dormir un jour ou deux, sans pouvoir contrôler ses nerfs ni ses sphincters. »¹³⁴² Elle est alors vulnérable — nous avons déjà constaté que le relâchement des sphincters est un symptôme récurrent de la perte de pouvoir d'un être sous domination —, et lorsqu'elle se réveille, elle ne peut contraindre son corps à réagir selon sa volonté :

¹³³⁸ *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.211 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.222-223 : « Es esa desesperación por huir de vos la que te induce a tomar el control de su cuerpo desnudo filmándola en secreto. [...] Al apropiarte de su imagen, también poseés su cuerpo [...]. »

¹³³⁹ *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.94 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.100 : « Por fin ahora la mujer le pertenece por completo, la docilidad del cuerpo dormido es otra señal de su poder, podría hacer lo que quisiera con ella [...]. »

¹³⁴⁰ *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.61 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.64 : « [T]e ronda la idea de esconderte en el dormitorio y espiarla mientras duerme. [...] Vas a saltar dentro de su sueño y apoderarte de todo lo que encuentres. »

¹³⁴¹ *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.227 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.239 : « Te encerrás en el armario donde están las ropas de la mujer, Camargo, te dejás caer entre la dulzura de sus lencerías, [...] vas apoderándote de todas las huellas de su apariencia ya que ella te ha cerrado las puertas de su cuerpo. ¿Hay un cuerpo ahora? ¿Tuvo esa mujer alguna vez un cuerpo? »

¹³⁴² *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.223 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.236 : « Ahora va a dormir un día o dos, sin controlar sus nervios ni sus esfínteres. »

La femme recommença à vomir. Elle tenta en vain de se lever. [...] La soif la rend folle, elle a soif, elle a soif, mais son corps ne lui obéit pas. Elle est privée de corps ainsi que tu le souhaitais, Camargo, elle ne peut entrer en elle ni en personne d'autre.¹³⁴³

Ce corps brisé, qui ne lui appartient plus, exprime la violence dont il a été victime à travers les signes que nous avons déjà remarqués, tels que les soubresauts qui l'agitent :

Camargo constate que son corps est devenu un terrain d'anxiété. Elle s'acharne de nouveau à ronger ses ongles, attache ses cheveux si négligemment qu'au moindre tremblement de tête — car sa tête tremble et ses épaules sont secouées de spasmes, comme si elle avait froid —, quelques mèches s'échappent et elle doit se recoiffer. Il a également remarqué un tic qui fait trembler sa lèvre supérieure, près des commissures, et la vieillit.¹³⁴⁴

Reina est ainsi meurtrie physiquement, mais aussi psychologiquement, son esprit étant marqué par la prise de conscience de l'extrême vulnérabilité de son corps : « On ne lui a pas seulement transmis des maladies vénériennes il y a deux jours, mais aussi une paranoïa maligne, un sentiment de fragilité auquel elle se sent incapable d'échapper. »¹³⁴⁵ Camargo espère bien que ce corps sans maître acceptera enfin de se laisser dominer et de lui appartenir complètement, sans velléité d'indépendance, comme il l'explique à Reina : « Je suis toi. Tu ne peux pas te séparer de moi. »¹³⁴⁶ Mais le protagoniste suppose à tort avoir achevé de *dompter* sa victime — c'est là le terme précis qu'il emploie, comme nous le verrons plus loin — : ce châtiment auquel il a soumis Reina, un viol que l'on peut assimiler à une torture visant à annihiler chez elle toute résistance à son bourreau, ne suffit pas, et Camargo l'abat.

La sexualité peut ainsi être un outil de destruction, employé comme moyen de torture, dépossédant la victime d'un corps dont les frontières sont abolies — doublement chez Reina, puisque le viol a également lieu chez elle, dans une enceinte qu'elle croyait fermée aux intrus : son intimité tout entière s'en trouve niée. La fragilité du corps tient en effet en partie à ce que l'on peut se l'arroger, ses limites n'étant pas hermétiques ni invulnérables ; l'intégrité physique de certains personnages de l'œuvre de Martínez est ainsi menacée de diverses manières, dans une négation de la souffrance qui une fois de plus les amène à être dépossédés de leur propre corps.

¹³⁴³ *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.241-242 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.254 : « La mujer volvió a vomitar y trató de levantarse pero no pudo. [...] eso la desespera, la sed, la sed, pero el cuerpo no la obedece. Está privada de cuerpo, tal como vos lo querías, Camargo, no puede estar en sí misma ni tampoco en nadie. »

¹³⁴⁴ *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.266-267 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.280-281 : « Camargo descubre que el cuerpo se ha convertido en una trama de ansiedades: otra vez está royéndose con fiereza las uñas, se sujeta el pelo tan torpemente que, al más leve temblor de la cabeza —y la cabeza tiembla, los hombros sufren espasmos que parecieran de frío—, se le sueltan algunas mechas, obligándola a rehacer el peinado. También le ha despuntado un tic en el labio superior, cerca de las comisuras, que la envejece. »

¹³⁴⁵ *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.254 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.267 : « No sólo le han contagiado venéreas hace dos noches: también una paranoia maligna, un instinto de fragilidad del que no sabe cómo esconderse. »

¹³⁴⁶ *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.275 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.289 : « Yo soy vos. No te podés separar de mí. »

4.1.2.3. Le dressage par le corps

Le corps devient un enjeu considérable, car en tant qu'élément de faiblesse, il constitue un angle d'approche privilégié dont vont tirer profit les personnages de différentes façons. Ainsi l'armée va-t-elle lui accorder une attention spécifique, d'une part pour effacer toute trace d'individualité chez ses soldats et leur inculquer l'obéissance, d'autre part pour briser la résistance de ses ennemis, notamment à travers la torture. Les méthodes employées par les personnages (y compris par les civils) pour soumettre leurs victimes sont donc explicitement associées au dressage ; mais avant toute chose, le corps des bourreaux y est lui-même soumis avec une grande violence, avant qu'il ne l'applique lui-même à d'autres.

4.1.2.3.1. La domestication du corps

L'armée se trouve particulièrement impliquée dans ces pratiques visant à dompter aussi bien le corps de ceux qui la composent, que celui de ses adversaires. Le narrateur est ainsi frappé par le détachement qu'affiche Perón face à la mort :

Je me sentis au cœur d'une histoire dont les aspects échappaient à mon entendement. Je n'avais jamais entendu quiconque évoquer la mort violente d'un proche avec une si grande impudeur, avec un tel détachement. [...] Un militaire trouve la mort naturelle, me dit-il [Perón].¹³⁴⁷

En effet, le général a dû rapidement intégrer que le corps est bien le talon d'Achille sur lequel s'exerce le pouvoir, ce fait ayant parfois la mort pour conséquence. On nous rapporte dans *La novela de Perón* comment dès son entrée dans l'armée, Perón a subi le bizutage des élèves plus âgés, et même de la hiérarchie. Il comprend vite que la finalité de ces mauvais traitements est de l'amener à une obéissance totale — comme le laisse déjà entendre le sous-titre « Manuel d'obéissance »¹³⁴⁸ de l'article rédigé par Zamora, et qui rapporte les débuts de Perón à l'école militaire — :

Juan se sentit marqué au fer rouge, mais dans le plus complet anonymat. Il eut l'impression qu'il n'existait plus en tant qu'individu, qu'il se réduisait à un pur acte d'obéissance, que ses pensées respiraient au pluriel : je ne suis plus Perón tout seul, je suis Perón et un peu moins. [...] J'apprendrai le métier d'obéir et de n'être personne afin de l'exercer sur les autres, contre les autres.¹³⁴⁹

Le corps étant un facteur d'individuation, le groupe que représente l'armée va s'attacher à le nier, et c'est à travers lui que se fera l'apprentissage de l'obéissance des soldats — avant

¹³⁴⁷ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le roman de Perón, op. cit.*, p.280 ; *La novela de Perón, op. cit.*, p.352 : « Me sentí levitar dentro de una historia cuyos signos se me escurrían de la inteligencia. Jamás había oído a nadie describir la muerte violenta de un prójimo con tanto impudor, tanta lejanía. [...] Un militar mira la muerte con naturalidad, me dijo [Perón]. »

¹³⁴⁸ *Ibid.*, *Le roman de Perón, op. cit.*, p.158 ; *La novela de Perón, op. cit.*, p.198 : « El manual de obediencia ».

¹³⁴⁹ *Ibid.*, *Le roman de Perón, op. cit.*, p.160 ; *La novela de Perón, op. cit.*, p.201 : « Juan advirtió que lo marcaban a fuego, con la marca de nadie: que ya no existía como persona sino como obediencia, que sus pensamientos respiraban en plural: yo no soy Perón solo, soy Perón y algo menos. [...] Aprenderé el oficio de obedecer y de ser nadie para ejercerlo sobre los demás, contra los demás. »

que ceux-ci ne puissent à leur tour appliquer ces méthodes, comme le saisit vite la jeune recrue, à d'autres victimes. Comme tous les élèves, Perón commence donc par devoir supporter un bizutage combinant violences physiques et humiliations de la part des promotions supérieures, puis de sa hiérarchie :

[L]e colonel Agustín P. Justo [...] affirmait qu'on pouvait toujours en demander un peu plus au corps humain, et que nous irions d'autant plus loin que nous nous fixerions un but plus éloigné. [...] Justo avait [...] un humour de hyène. Il avait interdit les bizutages parce qu'ils étaient inhumains, et à présent il nous envoyait au supplice avec un sourire glacial.¹³⁵⁰

Ils subissent ainsi toutes sortes de supplices, et intègrent l'idée que le point faible de l'Autre réside dans son corps. Une fois coulés dans le moule de l'armée, qui les a ainsi soumis en domestiquant leur corps, les personnages ayant souffert de ce type de maltraitances endurent leur corps de façon à en faire un élément résistant à la douleur, performant dans l'adversité, et qui leur permettra par la suite d'exercer leur force de répression sur leurs victimes. Perón deviendra ainsi peu à peu féru de sport — au point de s'en voir faire le reproche par sa hiérarchie. Il en va de même pour les membres d'organisation paramilitaires, dont les membres suivent une formation semblable. On se souvient de l'initiation d'Arcángelo, menée entre autres par Lito Coba, qui « savait manier son corps avec la grâce d'un athlète »¹³⁵¹. Lorsque la vue de ce personnage baisse, il apprend à viser en se servant de son ouïe, faisant de son corps un prolongement de toute arme de guerre : il transcende les faiblesses de son corps. Nun Antezana lui aussi reçoit une instruction similaire à celle de Perón, et en arrive à la même conclusion :

Il eut du mal à se résigner aux supplices qu'on lui faisait subir : se lever avant l'aube, être obligé de se réveiller de sa torpeur à l'aide de douches froides, supporter des semaines de formation en masse, les courses exténuantes en rase campagne et les sauts à croupetons. Il apprit peu à peu que, pour imposer le respect, il devait toujours passer d'un extrême à l'autre : obéir tel un esclave ou commander comme un dieu. Il commença à domestiquer son corps. Il haïssait tous les sports et pourtant il restait le dimanche au lycée, sautant à la perche ou soulevant des haltères. Une fois, un sergent punit toute la classe : il les força à se mettre en rang dans un abreuvoir à chevaux rempli de blocs de glace. Nun fut le seul à résister toute une heure sans défaillir, par amour-propre et par mépris des faiblesses d'autrui. Mais il se jura, à part lui, de retrouver le sergent, dès qu'il serait officier, et de lui infliger la même peine.¹³⁵²

¹³⁵⁰ *Ibid.*, *Le roman de Perón, op. cit.*, p.114 ; *La novela de Perón, op. cit.*, p.142 : « [E]l coronel Agustín P. Justo [...] dijo que la resistencia del cuerpo humano se puede estirar siempre un poco más, y que cuanto más lejos colocáramos la meta de nuestros cuerpos, tanto más lejos iríamos. [...] Justo tenía [...] el humor de una hiena. Prohibió los manteos por inhumanos, y ahora nos suplicaba con una sonrisa de hielo. »

¹³⁵¹ Pour les besoins de notre étude, la traduction commerciale s'éloignant du texte original, nous traduisons ce passage. MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *La novela de Perón, op. cit.*, p.189 : « Coba sabía gobernar el cuerpo con la gracia de un atleta. »

¹³⁵² MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le roman de Perón, op. cit.*, p.65 ; *La novela de Perón, op. cit.*, p.80 : « Tardó en resignarse al tormento de que lo despertaran antes del alba, lo forzaran a despabilarse con duchas frías y lo sometieran a semanas de orden cerrado, maratones en campo abierto y saltos de rana. Poco a poco fue aprendiendo que, para imponer respeto, debía mantenerse siempre en los extremos : obedeciendo como un esclavo y ordenando como un dios. Empezó a domesticar el cuerpo. Odiaba los deportes, y sin embargo se quedaba los domingos en el liceo saltando con garrocha y levantando pesas. Cierta vez, un sargento castigó a toda la clase obligándola a formar dentro de un bebedero de caballo lleno de bloques de hielo. Nun fue el único

Ces personnages dont le quotidien est marqué par la souffrance physique apprennent à mépriser la fragilité du corps, la dépassent, et sont prêts à l'utiliser contre les autres dès qu'ils seront en position de supériorité. C'est ainsi que certains n'hésitent pas à commettre des actes de torture sur leurs semblables, allant parfois jusqu'à leur infliger la mort.

4.1.2.3.2. La torture

Cette domestication du corps que l'on inculque aux membres de l'armée ou d'autres organisations au fonctionnement semblable les amène donc à la pratique de la torture, qui est évoquée dans plusieurs romans. *El cantor de tango* revient ainsi sur l'un des instruments utilisés massivement lors des différentes dictatures :

Quand on l'applique sur l'échine des animaux, la gégène les fait avancer jusqu'à la rampe de sacrifice. En 1932, un commissaire de police du nom de Leopoldo Lugones, fils du plus grand poète national — son homonyme —, remarqua que l'instrument était efficace pour torturer les êtres humains, et ordonna d'appliquer des décharges sur les corps des prisonniers politiques, en choisissant les parties vulnérables, où la douleur pouvait être la moins tolérable : les organes génitaux, les gencives, l'anus, les tétons, les oreilles, les fosses nasales, avec pour but d'annihiler toute pensée ou désir et de transformer les victimes en non-personnes.¹³⁵³

La finalité est bien de détruire toute individualité chez la victime, qui une fois transformée en *non-personne* devient malléable, soumise à son tortionnaire. C'est ce que comprennent les prisonniers, comme Catalina Godel, qui feint d'être brisée par la torture et l'enfermement pour échapper à ses bourreaux :

[I]ls la conduisirent les yeux bandés dans une cave, où ils la torturèrent et la violèrent, l'interrogeant sur sa vie sexuelle et le destin de gens qu'elle connaissait à peine. Après de nombreuses heures — elle ne sut jamais combien —, ils abandonnèrent son corps supplicié dans un lieu appelé Capucha, où d'autres prisonniers survivaient la tête couverte d'un sac. Là, elle commença à se soigner comme elle put, buvant à petites gorgées l'eau qu'on lui donnait [...]. Des mois passèrent. Grâce aux discrets commérages des prisonniers, elle apprit que si elle feignait de craquer et gagnait la confiance de ses bourreaux, elle pourrait peut-être fuir et raconter ce qu'elle avait subi.¹³⁵⁴

Si Catalina parvient à s'enfuir une première fois, les militaires la rattraperont et la feront disparaître, tout comme Felipe Andrade Pérez — le Mocho, ami d'enfance de Martel — ou

que aguantó una hora completa sin desmayarse, por amor propio y por desprecio a las debilidades ajenas. Pero juró ante su corazón que, apenas fuese oficial, buscaría al sargento para obligarlo a purgar la misma pena. »

¹³⁵³ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le chanteur de tango, op.cit.*, p.103 ; *El cantor de tango, op.cit.*, p.106 : « Cuando se aplica sobre el lomo de los animales, la picana va arreándolos hacia las rampas de sacrificio. En 1932, un comisario de policía llamado Leopoldo Lugones, hijo del máximo poeta nacional —su homónimo—, advirtió que el instrumento era eficaz para torturar a los seres humanos, y ordenó ensayar las descargas en el cuerpo de los presos políticos, eligiendo las zonas blandas donde el dolor puede ser más intolerable : los genitales, las encías, el ano, los pezones, los oídos, las fosas nasales, con la intención de aniquilar todo pensamiento o deseo de convertir a las víctimas en no personas. »

¹³⁵⁴ *Ibid.*, *Le chanteur de tango, op.cit.*, p.128-129 ; *El cantor de tango, op.cit.*, p.132-133 : « [L]a llevaron, ciega, a un sótano donde la torturaron y violaron, mientras la interrogaban sobre su vida sexual y sobre el destino de personas que ella apenas conocía. Al cabo de muchas horas —nunca supo cuántas—, dejaron las ruinas de su cuerpo en un lugar llamado Capucha, donde otros presos sobrevivían con la cabeza cubierta por una bolsa. Allí empezó a curarse como pudo, bebiendo a sorbitos el agua que le daban [...]. Pasaron meses. Del chismorreo sigiloso de los prisioneros aprendió que, si fingía quebrarse y ganaba la confianza de sus verdugos, quizá podría huir y contar lo que le había pasado. »

Simón, dont on nous donne un aperçu des violences qu'il subit pendant son premier interrogatoire :

[Le scribouillard] prit le pot de café qui chauffait sur le brasero et lui en jeta le contenu à la figure. [...] Deux [des ventripotents] le soulevèrent sans effort et le projetèrent contre le mur. [...] [Emilia] entendit un craquement, comme celui d'un os brisé. Le nez de Simón était gonflé et ses lèvres fendues. Du sang coulait sur sa poitrine. [...] Les gros types fourrèrent Simón à grands coups de pied sur le siège arrière de la seconde [voiture]. Les jambes de son mari ne le soutenaient plus.¹³⁵⁵

Lors de ce prélude à d'autres tortures puis à son exécution, les militaires menacent également de violer Emilia sous ses yeux ; on retrouve donc ici le viol comme technique visant à l'assujettissement de la victime, comme l'a aussi subi Catalina Godel.

Ces méthodes reflètent entre autres une volonté d'animalisation de l'individu, et à plusieurs reprises les maltraitances physiques auxquelles sont soumis les personnages sont assimilées à des techniques de dressage. Les nouveaux cadets de l'école militaire tout d'abord en font l'expérience, un élève des classes supérieures en faisant explicitement la remarque, après avoir blessé l'un d'eux au talon : « Il faudra pas mal dresser cette jument pour lui durcir les sabots. »¹³⁵⁶ Par ailleurs, la pire brimade que subiront ces plus jeunes élèves sera de servir de monture à leurs bourreaux, de nuit, presque nus et en plein cœur de l'hiver, dans la cour de l'école ; l'un de leurs tortionnaires, chargé ensuite d'effectuer des rondes à l'infirmerie où ils sont en convalescence, les considère comme des bêtes, indifférent à leur souffrance : « Désormais, ils étaient tous devenus identiques : chacun portait sa marque de bétail. »¹³⁵⁷ On voit donc ici apparaître la thématique du dressage, développée à plusieurs reprises dans l'œuvre de Martínez, mais appliquée cette fois-ci à des civils.

4.1.2.3.3. Le dressage

Ce sont en particulier les personnages féminins qui subissent ces tentatives de dressage, explicitement désignées comme telles. Ainsi, lorsque Moori Koenig s'enfonce dans l'alcoolisme et prend conscience que c'est le corps d'Evita qui l'y a poussé, il réagit précisément en affirmant qu'il lui faut la dompter : « [...] il allait dompter cette jument avant

¹³⁵⁵ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatoire*, op.cit., p.65 ; *Purgatorio*, op.cit., p.61-62 : « [El escribiente] tomó el jarro de café que se calentaba sobre el brasero y se lo arrojó a la cara. [...] Dos de [los panzones] se levantaron y lo lanzaron contra la pared. [...] [Emilia] oyó un crujido como de hueso roto. La nariz de Simón estaba hinchada y los labios partidos. Un ligero chorro de sangre le cubría el pecho. [...] Los panzones metieron a golpes a Simón en el asiento trasero del otro [Ford Falcon]. El marido arrastraba las piernas flojas, desconcertadas. »

¹³⁵⁶ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le roman de Perón*, op.cit., p.161 ; *La novela de Perón*, op.cit., p.202 : « Habrá que domar bastante a esta yegua para endurecerle los cascos. »

¹³⁵⁷ *Ibid.*, *Le roman de Perón*, op.cit., p.170 ; *La novela de Perón*, op.cit., p.214 : « Todos eran ya iguales: todos llevaban su marca de ganado. »

qu'elle ne le détruise. »¹³⁵⁸ C'est alors qu'il fait installer le cercueil dans son bureau, et commence à s'adresser à Evita : « Tu vas rester, Evita ? Tu vas m'obéir ? »¹³⁵⁹ Il est donc bien question de soumettre un corps de façon à obtenir de lui une certaine docilité ; ayant perdu l'esprit, le colonel se convainc qu'Evita refuse de l'aimer, et perçoit cette résistance comme un rejet de son dressage : « Regardez-la, dit le colonel. Salope de jument ! Elle refuse d'être domptée. »¹³⁶⁰

Deux autres protagonistes féminins sont victimes de ces tentatives de domptage de la part des hommes qui les entourent. Nous avons déjà évoqué le plaisir que prend Dupuy à punir Emilia en l'enfermant dans une pièce recouverte de miroirs, dont elle a la phobie. Le but de cette manœuvre est clairement exposé : « Les miroirs la dompteraient à jamais et la transformeraient peut-être même en légume, comme sa mère. »¹³⁶¹

Mais c'est Reina qui subira le plus violemment l'obsession de Camargo, qui veut la soumettre coûte que coûte. Il constate ainsi que Reina n'a jamais permis que qui que ce soit la maîtrise : « Elle ne s'est pas laissée dompter, et elle a déjà plus de trente-deux ans. »¹³⁶² Le plan qu'il met ensuite en place, visant précisément à la dresser, est explicitement associé au domptage :

Il n'a jamais été difficile de dompter une femme sauvage, s'est répété Camargo durant toute la semaine qui a suivi le viol. Shakespeare donne une leçon exemplaire de l'art du dressage dans l'une de ses premières comédies, jouée en 1592 ou peut-être avant, mais Camargo en a perfectionné la méthode. Aux XVIII^e et XIX^e siècles, dans les représentations de *La Mégère apprivoisée*, le personnage de Petruchio, symbole du dompteur, se promenait sur la scène avec un fouet muni de pointes. Quant à Catharina, la femme vaincue, elle se complaisait à défendre les férocités disciplinaires de son mari [...]. Pour soumettre Reina, Camargo n'a pas eu besoin de la fouetter ou de l'affamer ainsi que l'a fait Petruchio avec Catharina. Il lui a suffi de la confronter à sa fragilité, à sa petitesse, à son insurmontable dépendance de l'homme qu'elle [sic] aime encore.¹³⁶³

¹³⁵⁸ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita*, op.cit., p.241 ; *Santa Evita*, op.cit., p.309 : « [...] iba a domar a la Yegua antes de que Ella acabara con él. »

¹³⁵⁹ *Ibid.*, *Santa Evita*, op.cit., p.244 ; *Santa Evita*, op.cit., p.312 : « ¿Te vas a quedar, Evita ? —le preguntó—. ¿Vas a obedecerme ? »

¹³⁶⁰ *Idem* : « —Mirenla —dijo el Coronel—. Yegua de mierda. No se deja domar. »

¹³⁶¹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatoire*, op.cit., p.291 ; *Purgatorio*, op.cit., p.282 : « Los espejos la domarían para siempre y, si tenía suerte, la convertirían en una planta como la madre. »

¹³⁶² Pour les besoins de notre étude, la traduction commerciale s'éloignant du texte original, nous traduisons ce passage. MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *El vuelo de la reina*, op.cit., p.191 : « Ella no ha permitido que la domen, y ya tiene treinta y dos años. »

¹³⁶³ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Orgueil*, op.cit., p.258-259 ; *El vuelo de la reina*, op.cit., p.271 : « Nunca ha sido difícil domar a una mujer salvaje, se ha repetido Camargo durante toda la semana que sucedió a la violación. Shakespeare da una lección ejemplar del arte de la doma en una de sus comedias tempranas, representada en 1592 o tal vez antes, pero Camargo ha perfeccionado el método. En las representaciones de *The Taming of the Shrew* durante los siglos XVII y XIX, el personaje de Petruccio se paseaba por el escenario con un látigo de varias puntas: el símbolo del amansador. Y Katherine, la mujer vencida, se complacía en defender las ferocidades disciplinarias del marido [...]. Para someter a Reina, Camargo no ha necesitado azotarla ni rendirla por hambre, como Petruccio a Katherine. Le ha bastado con enfrentarla a su fragilidad, a su pequeñez, a su insalvable dependencia del hombre que aún la ama. »

Camargo semble même fier d'avoir selon lui perfectionné la méthode du dressage, sans la moindre conscience de l'horreur du supplice qu'il a infligé à Reina, et ne doute pas un instant du succès de son entreprise. Aussi, lorsqu'il s'avère que Reina ne répond pas de la façon escomptée à ce domptage, Camargo est-il furieux et envisage un dressage plus violent encore :

Qu'aurait fait Petruccio si Catharina lui avait répondu avec l'insolence de Reina ? Il l'aurait enfermée, il l'aurait laissée croupir sans boire ni manger, en bon dresseur de furies. Mais cela n'était envisageable que parce que Petruccio, sûr de lui, avait consenti à l'épouser. Il avait trouvé un lien pour la maintenir attachée à son joug.¹³⁶⁴

La résistance de Reina, loin de décourager son tortionnaire, le pousse à aller plus loin encore dans ce qu'il considère être une méthode, et il espère bien cette fois-ci la mettre à sa merci :

L'atermoisement est un élément essentiel du dressage : deux, trois jours. Elle attendra en tremblant le moment où tu prendras l'ascenseur, où tu feras quelques pas sur le palier, où tu t'arrêteras devant sa porte, où tu frapperas. Tu t'es souvenu que dans un chapitre des *Sept fous*, Erdosain raconte que son père, chaque fois qu'il commettait une erreur, l'envoyer se coucher en lui disant : « Demain je te flanquerais une raclée. » La nuit semblait interminable. [...] Quand il sombrait enfin dans le sommeil, son père arrivait : « Allez, c'est l'heure. » Il l'obligeait à s'agenouiller et lui zébrait les fesses de coups de fouets cruels. Demain, dans deux jours. Tu vas procéder ainsi, Camargo. Tu vas l'appeler et lui répéter : demain. Et quand tu seras enfin devant sa porte, Reina baissera la tête et tu lui demanderas de se mettre à genoux sans jamais lui permettre de se relever.¹³⁶⁵

Camargo a donc bien conscience de faire un pas de plus dans la cruauté, et ce qu'il attend de Reina est sans équivoque : il veut la soumettre, et pour cela il exigera que ce corps prenne la posture des soumis, des vaincus, agenouillés et tête baissée devant le vainqueur.

Certains personnages n'hésitent donc pas à infliger les pires châtiments à leurs victimes, dans le but de les soumettre à leur propre volonté ; ainsi brisées, elles deviennent des marionnettes entre les mains de leurs bourreaux — ou du moins est-ce le but recherché. La domestication des corps permet la soumission des êtres, que ce soit du militaire dont on attend la plus grande obéissance, du *subversif* dont on attend la confession, ou de la femme que l'on souhaite détruire et posséder malgré elle. Cette négation de la souffrance de l'autre ne connaît

¹³⁶⁴ *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.263; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.276 : « ¿Qué habría hecho Petruccio si Katherine hubiera respondido con la insolencia de Reina? La hubiera encerrado, la habría dejado sin comer ni beber: la doma de la furia. Pero eso fue posible sólo porque Petruccio, seguro de sí, consintió en casarse con ella. Encontró un lazo para mantenerla a su yugo. »

¹³⁶⁵ *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.263-264; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.277 : « La postergación es un elemento esencial de la doma: dos días, tres. Ella esperará temblando el momento en que subas por el ascensor, des un par de pasos en el palier, te detengas ante la puerta, y golpees. Has recordado que, en un capítulo de *Los siete locos* sobre la humillación, Erdosain cuenta que su padre, cada vez que cometía una falta, lo mandaba a dormir diciéndole: “Mañana te pegaré”. La noche se le volvía interminable. [...] Cuando por fin el sueño lo rendía, llegaba el padre: “Vamos, ya es hora”. Y obligándolo a ponerse de rodillas, le cruzaba las nalgas con latigazos crueles. Mañana, dentro de dos días. Así harás vos, Camargo. La llamarás y le repetirás: Mañana. Cuando por fin estés ante su puerta, Reina inclinará la cabeza y vos la pondrás de rodillas, sin permitirle que se levante nunca más. »

pas de limite, et trouve son paroxysme lorsque les personnages sont déterminés à s’arroger un droit total sur le corps de l’autre, allant de la maltraitance jusqu’à l’assassinat, dans une mainmise absolue sur le corps de leurs victimes.

4.1.2.4. De la menace de mort à l’exécution : le corps otage

La victime est pleinement dépossédée de son corps lorsque son tortionnaire s’arroge un droit total sur lui, le convertissant en bouc émissaire, en défouloir et même en monnaie d’échange. On dépasse le souhait d’obéissance, de modelage de la victime : on décharge sur elle tout le poids du pouvoir que l’on détient, parfois même gratuitement, dans une simple affirmation de sa propre mainmise absolue sur le corps de l’autre. C’est alors que la possession et la violence atteignent leur paroxysme : le bourreau peut tout d’abord se contenter d’exercer une pression pour souligner la vulnérabilité de sa proie ; il s’en empare ensuite, puis la marque du sceau de sa propriété, avant de l’exécuter, le droit de donner la mort étant l’expression de son pouvoir ultime.

4.1.2.4.1. La menace de mort

L’intimidation est la première forme de ce que L.-T. Vincent a nommé un *chantage à la mort* : le bourreau fait ressentir à sa victime qu’il peut la déposséder de sa vie à tout moment, selon sa volonté. On se souvient du rêve récurrent de Carmona, terrifié lorsque Mère demande à Père d’en finir avec lui :

« Pourquoi est-ce que tu ne tues pas Carmona une bonne fois pour toutes, Père, qu’est-ce que tu attends ? » Et toi, accroché à ses jupes, tu suppliais : « Ne me frappez pas, Mère, ne me tuez pas ». ¹³⁶⁶

Ce droit de vie et de mort, éprouvé si puissamment par Carmona qu’il envahit jusqu’à ses rêves, est bel et bien l’expression de l’autoritarisme de Mère. Les « doigts massifs [de Père], aussi puissants que des cèdres, qui caressaient le cou de Mère » ¹³⁶⁷ lorsqu’elle profère ces menaces, sont autant de promesses d’une mort certaine. Ces « mains énormes » ¹³⁶⁸ sont également imprégnées du souvenir des nombreuses castrations, que Père exerce avec fierté sur toutes sortes d’animaux, dont Carmona ne peut qu’éprouver la souffrance :

¹³⁶⁶ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *La mano del amo*, *op.cit.*, p.11 : « “¿Por qué no matás a Carmona de una vez, Padre, qué estás esperando?”. Y vos uncido a sus faldas suplicabas: “No me peguen, Madre, no me maten”. »

¹³⁶⁷ *Idem* : « [...] dedos macizos [de Padre], potentes como alerces, que acariciaban el cuello de Madre [...] ».

¹³⁶⁸ *Ibid.*, p.37 : « enormes manos ».

Ses mains étaient rugueuses, comme si elles avaient été faites de pierre. [...] Un peu de ce que subissaient les chats lorsque Père les castrait restait collé à ces doigts que me faisaient des caresses : Père ne le savait pas, mais moi oui. Ce qui me caressait, c'était des souffrances.¹³⁶⁹

La puissance physique de Père est donc vécue comme particulièrement mortifère par Carmona, et ce d'autant plus lorsqu'elle est mise au service de la cruauté de Mère, réclamant l'assassinat de son propre fils.

Moori Koenig et son entourage subissent eux aussi des menaces verbales de la part de leurs ennemis, le Commando de la Vengeance. Ces avertissements — qui apparaissent au tout début du chapitre 6, précisément intitulé « L'ennemi est aux aguets »¹³⁷⁰ — sont un premier acte de harcèlement, que subit tout d'abord l'épouse du colonel :

— Le téléphone n'arrête pas de sonner, protesta-t-elle. [...] Parfois, il y a quelqu'un qui reste en ligne, silencieux, je perçois juste sa respiration, une respiration malade. Ou bien j'entends une voix : « Dites à votre mari de ne pas jouer avec le feu. Qu'il laisse la Señora là où elle est. » Les menaces ont débuté ce matin. Je ne peux pas te les répéter. On mentionne mon nom, suivi d'un chapelet d'obscénités.¹³⁷¹

Ces menaces et insultes, visant à induire la peur, se font d'abord uniquement par le discours, par l'intermédiaire du téléphone. Mais elles ne sont que le prélude à une mise en garde bien plus violente :

Il y a un moment, vers dix heures, on a sonné à la porte d'en bas. C'était une lettre pour toi. « [...] Le colonel a ordonné qu'on la lui remette en main propre. » Ils voulaient que je descende. J'ai refusé. Après les appels téléphoniques, j'étais morte de peur. [...] J'ai enfilé une robe de chambre et j'ai regardé par la fenêtre. Une voiture était garée devant la porte, une Studebaker verte. Ils m'ont visée avec un pistolet et ils sont partis quand je me suis mise à crier. Ils se sont contentés de ça : de me prouver qu'ils pourraient me tuer dès qu'ils en auraient envie.¹³⁷²

Cette démonstration de force explicite a effectivement pour objectif d'affirmer le pouvoir de vie et de mort que s'arroge le Commando sur le colonel et son épouse. La menace se fait ici plus agressive, les propos cèdent la place à l'image d'une arme dont on montre que l'on est disposé à en faire usage : il n'est plus de doute possible sur les intentions meurtrières de ces hommes, qui s'assurent de clouer la peur au plus profond de leur proie.

¹³⁶⁹ *Idem* : « Las manos eran ásperas, como si las hubieran construido con guijarros. [...] Algo de lo que sufrían los gatos cuando los castraba Padre quedaba pegado a los dedos que me hacían caricias : Padre no lo sabía pero yo sí. Lo que me acariciaba eran sufrimientos. »

¹³⁷⁰ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita, op.cit.*, p.122 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.157 : « El enemigo acecha ».

¹³⁷¹ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.122-123 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.157-158 : « —Llaman a cada rato —dijo ella—. [...] A veces, alguien se queda un rato en la línea, respirando. No se oye más que una respiración enferma. Otras veces, alguien dice : "Dígale a su marido que no juegue con fuego. Que deje a la señora donde está." Esta mañana empezaron con las amenazas. No te las puedo repetir. Dicen mi nombre y, después, una sarta de obscenidades. »

¹³⁷² *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.123 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.158 : « Hace un rato, a eso de las diez, tocaron el timbre de la planta baja. Me dijeron que traían una carta tuya. [...] « El Coronel ha dado orden de que se la entreguemos en propias manos. » Querían que bajara. Me negué. Después de las llamadas de teléfono, estaba muerta de susto. [...] Me puse una bata y me asomé a la calle. Había un auto parado frente a la puerta, un Studebaker verde. Me apuntaron con una pistola y, cuando me puse a gritar, se fueron. No hicieron nada : sólo demostrar que podían matarme cuando se les diera la gana. »

Les menaces se font de plus en plus concrètes, insistant toujours sur la vulnérabilité du corps de Moori Koenig et de ses proches, toujours à la portée de leurs éventuelles représailles : « Si on te voit avec elle, on t'arrache les couilles »¹³⁷³, « On te suit jour et nuit »¹³⁷⁴. Un dernier avertissement mène la tension à son paroxysme : « Ils vont faire sauter la maison à midi. Ils ont empoisonné le lait des petites. Ils vont me couper les seins. »¹³⁷⁵ Une explosion vient confirmer la réalité de ces menaces, dont le but est de pousser le colonel à rendre au peuple le corps d'Evita — nous verrons bientôt que les cadavres soulèvent eux aussi des obsessions de possession et peuvent également être saisis dans une tentative d'appropriation.

De même, la montée de violence et de folie possessive qui assaille Camargo sera progressive. Elle va certes tout d'abord s'exprimer à travers une maltraitance verbale envers Reina, qu'il qualifie régulièrement de *pute*, mais la menace de mort qui pèse sur la jeune journaliste sans qu'elle en ait encore conscience va commencer à poindre lors d'agressions physiques — mineures en comparaison avec les brutalités qu'elle subira, mais qui sont autant de signes avant-coureurs de la cruauté dont sera capable Camargo, insensible à la douleur de sa victime et convaincu de son bon droit à exercer de telles violences.

Ces accès de colère surgissent particulièrement en deux occasions, et sont occasionnés par la jalousie malade de Camargo, doublée de ce sentiment d'insécurité qu'il ne peut tolérer et le pousse à réaffirmer à la fois son contrôle et sa supériorité sur sa victime — par la force cette fois-ci. Lors de ce premier revirement d'humeur, Reina sent qu'elle est en danger :

Ça fait combien de temps que tu me caches cette histoire, espèce de pute ?
Il avait l'air si offusqué, si décomposé que Reina s'attendait à recevoir une gifle.¹³⁷⁶

Un peu plus tard, Camargo profère une menace qui résonne comme une prophétie, tant elle est en accord avec le dénouement du roman : « Si tu commences à déconner il faudra que je te brûle la cervelle. Et un homme comme moi finira sa vie en taule à cause des caprices d'une fille comme toi. »¹³⁷⁷ La violence physique éclatera pour la première fois le lendemain, alors

¹³⁷³ *Ibid.*, *Santa Evita*, *op.cit.*, p.240 ; *Santa Evita*, *op.cit.*, p.307 : « Si te vemos con Ella te arrancamos los huevos ».

¹³⁷⁴ *Idem* : « Te seguimos día y noche. »

¹³⁷⁵ *Ibid.*, *Santa Evita*, *op.cit.*, p.241 ; *Santa Evita*, *op.cit.*, p.308 : « Dice que hoy, a las doce, nos van a reventar la casa. Que nos han envenenado la leche de las chicas. Que me van a cortar los pezones. »

¹³⁷⁶ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Orgueil*, *op.cit.*, p.173 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.182 : « ¿Desde cuándo me lo estás ocultando, puta? »

Tenia el ánimo tan ofuscado, tan descompuesto, que Reina se preparó para recibir una bofetada. »

¹³⁷⁷ *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.175 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.184 : « Si salís de joda no tengo más remedio que volarte la cabeza. Un hombre como yo tendría que pasarse la vida en cana por el capricho de una mina como vos. »

que Reina a un geste de réconfort envers Camargo, dont elle voit la vulnérabilité — chose qu'il ne peut tolérer — :

Elle s'approcha de lui pour l'étreindre. « Je croyais, je croyais... », balbutia-t-elle, mais à peine eut-elle vu luire la colère dans les yeux de Camargo qu'elle comprit sans pouvoir l'éviter ce qui allait se passer. Il la frappa avec la force d'un taureau et lorsqu'elle se ressaisit, effondrée par terre, elle s'aperçut que ses lèvres saignaient.¹³⁷⁸

Cette décharge de violence sonne comme un avertissement : nul ne peut envisager que Camargo connaisse une quelconque faiblesse, et ce dernier n'hésitera pas à recourir à la force pour faire taire, temporairement ou définitivement, quiconque pensera le contraire.

La deuxième agression que subira Reina des mains mêmes de Camargo — le viol ayant été commandité mais non commis par lui — avant qu'il ne l'assassine intervient lorsqu'elle réveille la peur de l'abandon constamment en sommeil au fond de lui. Lors d'une conversation au cours de laquelle il la traite encore une fois de *pute*, lorsque Reina lui annonce être amoureuse de Germán, Camargo décharge une fois de plus sa colère contre elle :

— J'en aime un autre. Je ne peux pas rester avec toi.

— Un autre? Il n'y a personne d'autre. Moi, on ne m'abandonne pas. Je ne suis pas mon père.

— Pauvre Camargo, te dit-elle.

[...] La femme lève les mains pour esquiver le coup, mais tu la prends de vitesse. De toutes tes forces, tu lui assènes un revers et ton poing s'abat de plein fouet sur ses lèvres, qui éclatent.¹³⁷⁹

Cette violence est précédée d'un avertissement que Reina ne sait déchiffrer : *Moi, on ne m'abandonne pas*. Non seulement Reina n'obtempère pas, puisqu'elle refuse de quitter son amant et de se soumettre à Camargo, mais sa réplique induit une certaine compassion, sentiment qui comme nous l'avons déjà constaté déchaîne la fureur de Camargo. Ces atteintes à l'intégrité physique de Reina sont ainsi toujours annoncées au préalable par une forte animosité de Camargo, qui prévient une première fois des mesures qu'il prendra si elle ne reste pas à ses côtés (il envisage alors de la tuer), avant de se contenter d'affirmer qu'il ne tolérera pas qu'elle l'abandonne et de la frapper sans autre forme de sommation.

La menace de mort est donc un acte coercitif qui consiste dans un premier temps à imprimer la peur sur sa victime. Elle annonce la détermination de son auteur à se transformer en agresseur, et même en assassin : il s'agit d'un véritable chantage mettant en avant

¹³⁷⁸ *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.178 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.188 : « Ella se acercó para abrazarlo diciéndole “Me parecía, me parecía...” ». Apenas tuvo tiempo de ver los ojos de Camargo trastornados por la ira y de adivinar lo que estaba por suceder, sin que pudiera evitarlo. Él la golpeó con una energía de buey, y cuando ella se recuperó, en el piso, los labios estaban sangrando. »

¹³⁷⁹ *Ibid.*, *Orgueil*, *op.cit.*, p.206 ; *El vuelo de la reina*, *op.cit.*, p.217 : « —Quiero a otro. No me puedo quedar.

—¿Otro? No hay ningún otro. A mi nadie me abandona. Yo no soy mi padre.

—Pobre Camargo —te dice.

[...] La mujer alza las manos, tratando de cubrirse, pero vos sos más rápido. Descargás toda tu fuerza en un revés que le alcanza los labios, de pleno, y los parte. »

l'extrême fragilité de l'existence physique de la victime, à qui l'on ne propose que deux issues : obéir ou être annihilée. Cette unique alternative exprime déjà en soi la dépossesion de la victime, puisque quelle que soit sa réaction, l'engrenage dans lequel elle se trouve prise au piège montre qu'elle ne peut plus exercer aucun contrôle sur sa trajectoire vitale, qui sera dès lors imposée ou interrompue par son bourreau. La menace de mort constitue donc un moyen de pression à travers lequel le tortionnaire s'empare de la vie de sa victime, sans même avoir besoin d'aller jusqu'au meurtre. Mais ce premier pas vers l'appropriation de sa proie peut aussi être suivi d'une emprise physique bien plus forte encore.

4.1.2.4.2. La capture

Le tortionnaire, comme nous l'avons constaté, peut opter pour la manipulation de sa victime, la gardant sous son contrôle à travers les menaces qu'il profère à son encontre. Mais le processus d'appropriation du corps peut encore s'accroître, le bourreau décidant alors de se saisir très concrètement de sa proie. Dans ce cas, il peut décider du lieu qu'il lui assignera lorsqu'il souhaitera s'en défaire, ou bien au contraire l'enlever et la séquestrer, ce qui lui donne tout pouvoir sur elle ; les corps morts ne sont pas à l'abri de tels actes, et nous verrons qu'ils peuvent eux aussi subir un certain nombre d'exactions — transferts d'identité, magie noire et même nécrophilie.

4.1.2.4.2.1. Le déplacement et l'exil

En effet, paradoxalement, l'action de soustraire sa victime à son environnement habituel peut avoir pour but non pas de la maintenir sous une emprise conditionnée par sa proximité physique, mais au contraire de l'éloigner, lorsque la victime devient un être gênant que l'on ne peut pas ou que l'on ne parvient pas à éliminer physiquement. Dans ce cas, la mainmise sur le corps de la victime s'exprime en la déplaçant géographiquement, le bourreau s'emparant pour choisir lui-même sa destination ou simplement pour l'expulser d'un territoire donné.

C'est le cas notamment de Moori Koenig, à l'isolement aux confins de l'Argentine lorsque sa hiérarchie le punit pour son insubordination et juge que son comportement devient précisément incontrôlable. On ne le dégrade pas, mais on choisit de le réduire à la condition de prisonnier : c'est à travers sa condition d'être physique qu'il est châtié.

Cependant, bien que cette mise au ban implique un violent sevrage de l'alcool dont le colonel est alors dépendant, ce qui rend son quotidien difficilement supportable, il ne s'agit alors que d'un déplacement limité dans l'espace, puisqu'il ne dépasse pas les frontières du pays (souvenons-nous que Moori Koenig sera ensuite envoyé en Europe), et assez peu violent

en comparaison avec les autres expulsions rapportées dans les romans de Martínez. En effet, la victime subit parfois un bannissement dont l'amplitude n'est que minime, mais qui n'en est pas moins brutal ; ainsi, les témoins du passé de Perón en font l'expérience lorsqu'ils sont chassés sans ménagement de l'aéroport :

Une horde de ventrus se jettent sur les vieillards. Incrédule, Benita voit comment ils soulèvent Mlle María, en détruisant la douce harmonie du costume rose, puis la balancent sur le bitume du parking. Elle les voit traîner don Alberto et arracher la jupe de María Amelia. Elle se sent elle-même happée par une main impudique ; elle perçoit, dans un éclair de lucidité, le bruit que fait son corps en retombant sur le plancher d'un autobus.¹³⁸⁰

Les gardes se saisissent physiquement de ces anciens parfaitement inoffensifs avec une rudesse incroyable, l'un d'eux braquant même une arme sur le petit groupe, avant de l'abandonner à son sort, en pleine campagne. Cet accès de cruauté montre bien le peu de valeur accordée à l'individu, réduit à l'état de simple corps-objet dont on s'empare pour le déplacer et le jeter au loin lorsque l'on juge sa présence dérangeante.

Il s'agit donc là de déplacements certes féroces, mais sans commune mesure avec le rejet total que constitue l'expatriation dont seront victimes bien des Argentins lors des dictatures successives qu'a connues le pays. On pense ainsi à l'exil d'Irene, amour perdu du narrateur dans *Santa Evita*, ou encore aux pérégrinations d'Emilia, qui poursuit l'ombre de son mari dans bien des pays, à peine consciente d'être une fois de plus le jouet des manipulations de son père. Tout comme elle, le narrateur de *Purgatorio*, double de l'auteur, est une victime de l'exil, qui constitue pour lui une condamnation définitive : « Nul ne revient de l'exil. »¹³⁸¹ On évoque bien sûr l'exil de Perón en 1955 lorsqu'il est renversé par le coup d'Etat de la *Revolución Libertadora*, et nous reviendrons sur un exil particulier (car il est également enlèvement et séquestration) : celui du corps d'Evita.

Ainsi, les dominants peuvent choisir de soustraire leurs victimes à leur vie non pas pour les conserver à leur portée, mais au contraire pour les écarter, dans une sorte de réification : le corps devient alors un objet à qui l'on peut assigner un lieu à demeure — ou tout du moins lui interdire l'accès à certains espaces. Cependant, la capture de la victime peut également prendre une forme moins surprenante à travers l'enlèvement, suivi d'une période de séquestration.

¹³⁸⁰ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le roman de Perón, op.cit.*, p. 344 ; *La novela de Perón, op.cit.*, p.432 : « Una horda de barrigones se abalanza sobre los viejos. Benita ve, incrédula, cómo a la señorita María la levantan en vilo, desgarrándole la dulzura del traje rosa, y la descargan luego contra el asfalto del estacionamiento. Ve cómo arrastran a don Alberto y deshojan la falda de María Amelia. Ella misma se siente arrebatada por una mano impúdica, y en un fognazo de lucidez, se oye caer en el piso de un ómnibus. »

¹³⁸¹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatoire, op.cit.*, p.245 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.236 : « Del exilio nadie regresa. »

4.1.2.4.2.2. Enlèvement, séquestration et pratiques nécrophiles

Dans l'œuvre de Martínez, deux personnages majeurs, historiquement liés l'un à l'autre de surcroît, subissent un enlèvement (à l'image de leur modèle dans notre monde de référence) : il s'agit du général Aramburu et d'Evita. Le premier a pour spécificité d'avoir été enlevé à deux reprises par les Montoneros : tout d'abord le 29 mai 1970, avant d'être exécuté par ses ravisseurs le 1^{er} juin 1970 ; c'est ensuite son cadavre qui a été séquestré par la même organisation en octobre 1974, dans le but de réclamer le retour du corps d'Evita en Argentine. Le premier enlèvement est relaté dans le chapitre 10 de *La novela de Perón* (dans lequel c'est le personnage de Nun Antezana qui affirme y avoir participé) mais aussi dans le chapitre 5 de *El cantor de tango*, dans lequel c'est le Mocho Andrade qui est supposé avoir pris part au premier rapt, ainsi qu'au second. L'enlèvement et la sentence de mort consécutive constituent une prise de guerre qui résonne comme une réponse aux actions reprochées à Aramburu :

Aramburu fut l'un des généraux qui chassèrent Perón du pouvoir en 1955. Durant les deux années qui suivirent, il occupa de fait la présidence, ordonna l'exécution sans jugement de vingt-sept personnes et exigea que le corps d'Eva Perón fût enterré de l'autre côté de l'océan. En 1970, il s'apprêtait à reprendre le pouvoir. Un groupe de jeunes catholiques le séquestra, brandissant la croix du Christ et le drapeau péroniste, et le condamna à mort dans une ferme de Timote.¹³⁸²

Le coup d'Etat déplace physiquement Perón du pouvoir, le poussant à fuir le pays (on se souvient des stratégies élaborées par Moori Koenig dans *Santa Evita* pour le poursuivre et l'assassiner). De plus, les exécutions sommaires évoquées montrent qu'Aramburu n'a pas hésité à s'emparer lui aussi du corps de ses victimes pour asseoir sa puissance ; les guérilleros décident donc que leurs représailles auront pour cible Aramburu lui-même, et en particulier son corps. Les minutieux préparatifs du Mocho reflètent bien cet objectif, puisqu'il prévoit d'enregistrer chaque mouvement et attitude du général, du début à la fin de l'opération :

Ce qui l'intéressait le plus dans cette aventure, c'était d'enregistrer chaque étape avec son appareil : la sortie d'Aramburu de l'immeuble de la rue de Montevideo gardé par de faux officiers de l'armée ; la terreur sur son visage dans la Gladiator ; les interrogatoires dans la ferme de Timote où ils le conduiraient pour le juger ; l'annonce de la condamnation à mort et le moment de l'exécution.¹³⁸³

Le Mocho souhaite voir ce corps tomber dans leur piège, éprouver la peur, comprendre qu'il n'échappera pas à la mort, et enfin s'effondrer. Cette capture d'Aramburu répond

¹³⁸² MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le chanteur de tango, op.cit.*, p.171 ; *El cantor de tango, op.cit.*, p.178 : « Aramburu fue uno de los generales que derrocó a Perón en 1955. Durante los dos años que siguieron ocupó la presidencia de facto, consintió el fusilamiento sin juicio de veintisiete personas y ordenó que el cadáver de Eva Perón fuera sepultado al otro lado del océano. En 1970, se aprestaba a recuperar el poder. Un puñado de jóvenes católicos, enarbolando la cruz de Cristo y la bandera de Perón, lo secuestró y lo condenó a muerte en una finca de Timote. »

¹³⁸³ *Ibid.*, *Le chanteur de tango, op.cit.*, p.174 ; *El cantor de tango, op.cit.*, p.181 : « Lo que más le importaba de aquella aventura era registrar con su cámara cada uno de los pasos: la salida de Aramburu del edificio de la calle Montevideo custodiado por dos falsos oficiales del ejército; el terror de su cara en la Gladiator; los interrogatorios en la finca de Timote, donde lo llevaron para juzgarlo; el anuncio de la condena a muerte, el momento de la ejecución. »

également à la séquestration du corps embaumé d'Evita, puisque c'est le régime mené par Aramburu lui-même qui a ordonné de le faire disparaître. Les Montoneros l'en tiennent donc pour responsable, et tentent lorsqu'ils l'enlèvent de lui faire avouer le lieu où est détenu le corps d'Evita — il s'agit donc d'une séquestration en partie motivée par une autre séquestration.

Aramburu a donc dans un premier temps servi de victime expiatoire, son exécution constituant une réponse à celles qu'il avait ordonnées. Mais son corps servira une seconde fois les desseins des Montoneros, qui vont alors l'utiliser comme monnaie d'échange :

A la mi-octobre 1974, les Montoneros séquestrèrent l'ex-président Aramburu pour la deuxième fois. Ils enlevèrent le cercueil dans son majestueux mausolée du cimetière de la Recoleta et exigèrent pour le rendre que soient rapatriés les restes d'Evita. En novembre, l'astrologue voyagea secrètement à Puerta de Hierro dans un vol spécial d'Aerolíneas Argentinas et revint avec l'illustre momie. Le cercueil d'Aramburu apparut le matin même, dans une camionnette blanche abandonnée rue Salguero.¹³⁸⁴

Cette fois-ci, le cadavre d'Aramburu sert réellement d'otage, puisque son premier enlèvement avait pour seul but de le juger et de l'exécuter, sans plus d'exigences. Mais celui que les Montoneros estiment responsable des errances du corps d'Evita va être soumis aux mêmes pérégrinations. On nous rapporte ainsi dans *El cantor de tango* les tours de garde des membres de la conspiration, qui conservent le cercueil dans un camion-citerne en mouvement permanent, tout comme le lecteur assiste dans *Santa Evita* aux divers déplacements du corps d'Evita, au gré de ses séjours dans des lieux réels ou inventés. Un dernier parallèle peut-être fait entre ces deux cadavres : l'auteur invente des copies de la momie d'Evita, semant le doute parmi ses personnages sur l'identification de la momie originale ; de même, le Mocho assiste à un échange de corps, qui sous-entend que le cadavre rendu par les Montoneros n'est pas réellement celui d'Aramburu. Ces procédés soulignent la valeur majuscule accordée au corps, y compris lorsqu'il est réduit à l'état de cadavre. Le corps vivant d'autrui peut ainsi être capturé, cet enlèvement constituant une appropriation majeure de l'Autre : on se saisit physiquement de lui, il est alors à la merci de ses ravisseurs, qui peuvent pleinement décider de son sort. Dans le cas d'Aramburu, cette initiative des Montoneros évoque une mise en abîme : l'enlèvement qui leur permet de disposer de sa personne répond à la prise de pouvoir *de facto* de 1955 ; la décision de s'emparer de lui pour le faire disparaître répond à la saisie puis à la disparition du corps d'Evita, comme un châtement punissant la dépossession de ce

¹³⁸⁴ *Ibid.*, *Le chanteur de tango*, *op.cit.*, p.177 ; *El cantor de tango*, *op.cit.*, p.184 : « A mediados de octubre de 1974, los Montoneros secuestraron al ex presidente Aramburu por segunda vez. Se llevaron el ataúd de su majestuoso mausoleo en el cementerio de la Recoleta y exigieron, para devolverlo, que se repatriaran los restos de Evita. En noviembre, el astrólogo viajó en secreto a Puerta de Hierro en un vuelo especial de Aerolíneas Argentinas y regresó con la ilustre momia. El ataúd de Aramburu apareció esa misma mañana en una camioneta blanca abandonada en la calle Salguero. »

corps dont le peuple se sentait le dépositaire. Enfin le rapt de son cadavre rappelle une nouvelle fois sa responsabilité dans celui du corps d'Evita presque vingt ans plus tôt, un corps qui comme nous l'avons vu incarne l'Argentine et qui doit donc retrouver sa place légitime — tout comme celui d'un ex-président de la nation, le message délivré semblant signifier que si un corps de cette importance ne trouve pas la sépulture et le repos mérités, ils ne seront accordés à aucun autre. La dimension corporelle de l'être humain se retrouve ainsi au cœur de luttes de pouvoir, le corps est converti en une possession dotée d'une certaine valeur, que l'on pourrait même qualifier de marchande, et qui ne disparaît pas après le décès.

Les corps morts jouent donc eux aussi un rôle capital dans l'œuvre de Martínez, certains personnages allant jusqu'à leur accorder une force si conséquente qu'ils se livrent sur eux à des pratiques visant à s'en emparer pleinement, y compris dans des passions nécrophiles comme celles que nourrissent Moori Koenig et Arancibia pour Evita, comme nous avons déjà pu le constater. Les fiches du colonel révèlent ainsi l'obsession qu'en concevait Arancibia, notamment à travers les recherches de celui-ci sur les actes nécrophiles des embaumeurs égyptiens, et auxquels on suppose qu'il s'est livré sur le corps d'Evita, comme le sous-entend le récit de sa belle-sœur après qu'il a abattu sa femme :

Evita était étendue dans le cercueil, sereine, les yeux fermés. [...] A côté du cercueil, il y avait un banc en bois qui ne pouvait servir qu'à veiller la morte. Il y avait aussi des taches horribles, indescriptibles, des saletés, mon Dieu ! Eduardo avait passé toutes ces semaines avec le cadavre.¹³⁸⁵

Nous sommes bien une fois de plus face à un comportement visant à la possession d'un corps, sexuelle cette fois-ci. Notons de plus que le récit de ces événements intervient dans le chapitre intitulé « Un mari merveilleux », faisant bien sûr référence à Perón ; mais dans cette partie du roman, ce sont Moori Koenig et Arancibia qui convoitent cette place de compagnon, tous deux se disputant l'amour d'Evita — le colonel se plaignant par ailleurs explicitement de ce qu'il vit comme un rejet de son affection de la part de la momie — : ces personnages aspirent à la place de détenteur officiel du corps, cherchant dans leur folie les signes de l'accord de celui-ci. Mais à défaut d'obtenir ce type d'approbation de la part du corps désiré, les personnages vont se livrer à une autre pratique, leur permettant de passer outre la volonté de leur victime : le marquage.

¹³⁸⁵ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita, op.cit.*, p.237 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.303 : « Evita estaba tendida en la caja, serena, con los ojos cerrados. El cuerpo, completamente desnudo [...]. Al lado de la caja había un banco de madera que sólo podía servir para velar a la muerta. Había manchas horribles, no sé qué, porquerías, Dios me perdone, Eduardo había estado con el cadáver todas esas semanas. »

4.1.2.4.3. Le marquage

Non contents de s'approprier leur victime, certains personnages vont également la marquer de leur sceau, imprimant dans sa chair une marque de possession. Cette pratique concerne également les institutions, puisque le jeune Perón ressent aussi ce marquage dès qu'il intègre l'école militaire : « Juan se sentit marqué au fer rouge, mais dans le plus complet anonymat. »¹³⁸⁶ Cette identification signe son appartenance à l'armée, faisant de lui un être différent, tout en supprimant son individualité : il n'est qu'une tête parmi le troupeau — on a pu constater que les élèves des promotions supérieures les considéraient bien comme des éléments d'un cheptel.

Cette animalisation concerne également Evita, lorsque Moori Koenig souhaite « Graver une marque indélébile sur la Femme : la marquer au fer rouge comme une jument. »¹³⁸⁷ Cette procédure s'accompagne une fois de plus d'une certaine désindividuation d'Evita, que le colonel nomme *la Femme* ou bien *Personne* — nous verrons plus loin que ce dernier terme est chargé de sens à plus d'un titre. Il s'attache donc à apposer sa signature sur le corps d'Evita, dans le but de le différencier des copies mais aussi avec la satisfaction de laisser sur elle son empreinte :

Il choisit le point. Dans la volute où débouchait le muscle au nom le plus long de l'anatomie humaine, le sterno-cléido-mastoïdien, s'ouvrait un espace vierge, encore hors d'atteinte des huiles funèbres. Il saisit l'une des pinces. Maintenant. L'entaille : un filament de chair. La coupure laissa une trace étoilée d'un millimètre et demi, presque invisible.¹³⁸⁸

Le colonel s'adjuge l'une des rares parties du corps n'ayant pas été recouvertes d'huiles funèbres, au contact le plus direct donc de la peau d'Evita : il s'en approprie une part intacte. De plus, ce signe distinctif infime est *presque invisible*, ce qui rend le lien qui l'unit à la défunte d'autant plus unique et secret.

Nous avons pu constater certains points de convergence entre les personnages de Moori Koenig et Camargo, que la folie va aussi mener à souhaiter apposer coûte que coûte sa marque sur Reina, comme un signe concret de sa possession :

Enfin la femme lui appartient entièrement, [...] il pourrait faire ce qu'il veut d'elle et a bien souvent éprouvé l'envie de la tatouer, de la meurtrir, de graver sur sa peau une marque indélébile qui indiquerait

¹³⁸⁶ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le roman de Perón*, *op.cit.*, p.160 ; *La novela de Perón*, *op.cit.*, p.201 : « Juan advirtió que lo marcaban a fuego, pero con la marca de nadie [...] »

¹³⁸⁷ Pour les besoins de notre étude, la traduction commerciale commettant une inexactitude, nous traduisons ce passage ; MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita*, *op.cit.*, p.134 : « Grabar una marca indeleble en la Mujer: herrarla como a una yegua. »

¹³⁸⁸ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita*, *op.cit.*, p.116 ; *Santa Evita*, *op.cit.*, p.150 : « Eligió el punto. En la voluta donde desembocaba el músculo con el nombre más largo de la anatomía humana, esternocleidomastoideo, se abría un espacio virgen, todavía no alcanzado por los aceites fúnebres. Tomó una de las pinzas. Ahora. La punción: una brizna de carne. El corte dejó una señal estrellada de milímetro y medio, casi invisible. »

combien de fois il est passé par là, combien il peut revenir quand bon lui semble pour la contempler telle qu'elle est, à savoir un objet.¹³⁸⁹

Reina est donc aussi désindividualisée, nommée régulièrement *la femme* et explicitement réifiée, Camargo considérant même son sexe comme un « champ où il voudrait laisser sa griffe »¹³⁹⁰, appliquer sa signature comme sur une œuvre dont il clamerait la paternité (ce qui concorde avec sa conviction que c'est lui qui a fait de Reina une journaliste reconnue, de la même façon qu'Evita sera l'objet de réflexions similaires de la part de Perón : ces deux femmes marquées du sceau de la possession des hommes qui les entourent sont dépossédées de leur corps comme de leur talent).

Cette inscription tangible sur le corps — qui plus est non consentant, car inconscient — constitue une étape supplémentaire que franchit le dominant dans son appropriation de sa victime, affirmant par là même sa souveraineté sur sa proie et la dégradant par une relégation à l'état d'animal ou d'objet. Le degré ultime de cette prise de possession du corps d'autrui n'est toutefois atteint que lorsque le tortionnaire décide de passer à l'acte de dépossession le plus extrême et définitif : celui de décider de mettre un terme à sa vie.

4.1.2.4.4. L'exécution

Ce dernier stade d'appropriation du corps de l'Autre intervient lorsque le bourreau est pleinement convaincu de la légitimité de sa possession sur sa victime, sur laquelle il s'estime en droit d'exercer toute sa puissance pour la châtier d'avoir tenté d'échapper à son emprise ou d'avoir refusé d'obtempérer à ses injonctions. Le sentiment d'impunité de l'assassin apparaît bien sûr pleinement lorsqu'il s'agit des crimes commis par l'armée sous les régimes dictatoriaux, comme l'exprime crûment le soldat ayant arrêté Simón et Emilia :

Si je te tue tout de suite, je donne l'explication qui me passe par la tête. Que t'as voulu t'échapper, que t'as attrapé mon arme pour me la faucher, ce que je veux. Ici, t'as pas de nom, t'existes pas.¹³⁹¹

C'est alors le tortionnaire qui décide de l'existence ou de la non-existence de sa victime, à qui il retire jusqu'à son identité : son emprise fait déjà entrer la victime dans le néant, et le bourreau est le seul à décider de l'en sortir ou de l'y plonger définitivement.

Les exemples d'exécutions sommaires sont nombreux dans l'œuvre de Martínez — la réplique précédente du militaire n'étant d'ailleurs pas sans rappeler la justification donnée

¹³⁸⁹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Orgueil, op.cit.*, p.94 ; *El vuelo de la reina, op.cit.*, p.100 : « Por fin ahora la mujer le pertenece por completo, [...] podría hacer lo que quisiera con ella, y más de una vez ha sentido la tentación de tatuarla, de herirla, de inscribir en su carne alguna marca indeleble que indique cuántas veces él ha pasado por allí, cuántas veces podría volver si se le diera la gana para contemplarla como lo que es, un objeto. »

¹³⁹⁰ *Idem* : « campo en el que quisiera sembrar su escritura ».

¹³⁹¹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatoire, op.cit.*, p.64 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.61 : « Si te mato ahora mismo doy la explicación que se me dé la gana. Que te quisiste escapar, que me manoteaste el arma para quitármela, lo que se me ocurra. Acá no tenés nombre, no existís. »

pour couvrir le massacre de Trelew —, notamment dans *El cantor de tango*, qui évoque « une exécution devant l'obélisque dans les premiers mois de la dictature. [...] [U]ne de celles qui se succédèrent, fort nombreuses, entre 1976 et 1980. »¹³⁹² Bruno Cadogan rapporte plusieurs mises à mort, parmi lesquelles nous pouvons citer celles de l'anarchiste Severino Di Giovanni ou du général Juan José Lavalle¹³⁹³, l'assassinat du député Rodolfo Ortega Peña et le massacre d'ouvriers en grève¹³⁹⁴, ou encore la disparition du Mocho après son passage par les geôles du Club Atlético¹³⁹⁵.

Nous avons déjà constaté cette froideur des groupes militaires ou assimilés face à la suppression d'une vie, qui frappe le narrateur de *La novela de Perón* lorsque le Général lui rapporte l'assassinat de Vandor ; ce détachement va parfois jusqu'à la cruauté, puisque la mise à mort est vue comme un divertissement. Arancibia rapporte ainsi dans une lettre à sa femme son plaisir à massacrer des chiens — ce qui une fois de plus n'est pas sans rappeler l'épisode relaté dans *La pasión según Trelew* dans lequel les militaires abattent des chats pour s'entraîner — :

« Nous avons une seule distraction, ici : les fusillades. Nous attachons six à sept chiens, nous les collons contre un mur de brique et nous constituons le peloton d'exécution. A mon commandement, il faut tirer en visant la tête. Les soldats sont des abrutis. Ils les loupent toujours. Hier, je m'en suis occupé moi-même. J'ai abattu cinq chiens sur six. Le dernier est resté longtemps étendu à se vider de son sang. Quand j'en ai eu assez de ses hurlements, j'ai ordonné qu'on l'achève. »¹³⁹⁶

L'exécution est donc considérée comme un amusement, sans considération de la souffrance de la proie — à peine envisagée lorsqu'elle occasionne une nuisance sonore —, il s'agit d'un jeu. De même, le massacre d'Ezeiza est assimilé à une véritable partie de chasse :

Dans l'excitation de la chasse, l'une des ambulances déclenche le hurlement de sa sirène et s'élance. Diana a compris le signal. [...] Mais les chasseurs jouent avec elle : elle est cernée. Ils reculent un peu, trois hommes descendent de l'ambulance, l'immobilisent, la happent à l'intérieur. Puis ils referment les portières et la bâillonnent.

Arcángelo les a attendus dans la cabine. Avide, il peut à présent examiner sa proie.¹³⁹⁷

¹³⁹² MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le chanteur de tango, op.cit.*, p.200 ; *El cantor de tango, op.cit.*, p.208 : « un fusilamiento en el obelisco durante los primeros meses de la dictadura. [...] [O]tra de las tantas [muertes] que sucedieron entre 1976 y 1980. »

¹³⁹³ *Ibid.*, *Le chanteur de tango, op.cit.*, p.203 ; *El cantor de tango, op.cit.*, p.212.

¹³⁹⁴ *Ibid.*, *Le chanteur de tango, op.cit.*, p.237 ; *El cantor de tango, op.cit.*, p.247.

¹³⁹⁵ *Ibid.*, *Le chanteur de tango, op.cit.*, p.193 ; *El cantor de tango, op.cit.*, p.201.

¹³⁹⁶ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita, op.cit.*, p.128-129 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.165 : « “Lo único que nos entretiene acá son los fusilamientos. Ponemos seis o siete perros contra la pared de adobe, atados, y hacemos formar el pelotón. A la orden de fuego, hay que dispararles a la cabeza. Los soldados son unos brutos. Siempre yerran. Ayer me puse yo a disparar. De seis perros que había le acerté a cinco. El otro estuvo desangrándose un rato largo. Cuando me cansaron los aullidos, mandé que lo remataran.” »

¹³⁹⁷ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le roman de Perón, op.cit.*, p.360 ; *La novela de Perón, op.cit.*, p.453 : « En la excitación de la caza, una de las ambulancias descarga de una vez el completo chillido de su sirena. Y ataca. Diana ha descifrado, certera, la señal. [...] Pero los cazadores juegan con ella. Reculando, la cercan. Tres hombres bajan, la inmovilizan, la engullen. Y cerrando las puertas de la ambulancia, le clavan una mordaza.

Arcángelo ha estado aguardándola en el interior de la cabina. Ávido, puede al fin examinar su presa [...] »

Les personnages victimes individuellement de ces violences constituent également un ensemble décrit à son tour comme un « énorme corps »¹³⁹⁸ à part entière, au sein duquel un narrateur qu'on suppose être Diana se livre à des réflexions sur la vulnérabilité de ces corps :

(Ils sont bercés par les mouvements de la foule, tirillés de tous côtés. De temps à autre, ils atteignent un espace libre. Nous n'avons qu'un seul corps et il s'use à force de tant d'agitation. Mais que deviendrait le corps, sinon, qu'est-ce qui s'userait, si ce n'était notre corps ?)¹³⁹⁹

Nous retrouvons l'idée de dualité du corps, si insuffisant que Diana souhaiterait le voir se multiplier, ou au contraire occuper une place bien moindre :

(Nous n'avons qu'un seul corps et il y a des périodes de temps, des éclairs, où il nous en faudrait deux pour aimer, des éternités où nous voudrions oublier ce corps qui a peur.)¹⁴⁰⁰

Mais dès qu'éclatent les premiers coups de feu, seule reste la terrible fragilité du corps :

[S]ans savoir comment, tu te retrouves au milieu du tourbillon, le maelström te happe, ton corps amaigri voué au néant et à l'évanescence t'échappe, Vicky, à présent tu sens seulement [...] qu'une force bestiale te tire par les cheveux tandis que d'autres pattes t'étouffent avec un plastique noir. Et tu ignores dans quel tréfonds obscur tu pourrais cacher ton corps, cet ersatz de personne que tu es devenu, comment sortir de toi-même pour qu'on arrête de te lacérer à coups de chaîne.¹⁴⁰¹

L'individu est irrémédiablement soumis à sa condition physique à laquelle il ne peut échapper, un point faible par lequel il est détruit. Mais un peu plus loin, le personnage de Pepe Juárez nous rappelle que la mort n'est pas le seul châtement que sont disposés à leur infliger leurs tortionnaires : « [...] ce n'est pas la mort qui l'inquiète [...], il a surtout peur qu'ils ne lui arrachent la langue, et puis qu'ils ne le torturent pour l'obliger à parler. »¹⁴⁰² On accentue ainsi la violence extrême qu'implique déjà la torture en insistant sur sa gratuité, les bourreaux étant capables d'exiger la parole à un être qu'ils ont eux-mêmes privé de langue.

Pour le tortionnaire, cette violence gratuite semble être aussi associée à une certaine idée biaisée de justice :

¹³⁹⁸ *Ibid.*, *Le roman de Perón, op.cit.*, p.353 ; *La novela de Perón, op.cit.*, p.443 : « enorme cuerpo ».

¹³⁹⁹ *Ibid.*, *Le roman de Perón, op.cit.*, p.354 ; *La novela de Perón, op.cit.*, p.444 : « (Los mecen. Los tironean. De vez en cuando, hallan un claro. Sólo tenemos un cuerpo, y esas agitaciones lo desgastan. Pero qué sería del cuerpo si no, qué se nos gustaría si no fuera el cuerpo.) »

¹⁴⁰⁰ *Ibid.*, *Le roman de Perón, op.cit.*, p.355 ; *La novela de Perón, op.cit.*, p.445-446 : « (Sólo tenemos un cuerpo y hay tiempos, ráfagas, en que quisiéramos amar con dos, eternidades en que quisiéramos olvidar este cuerpo que tiene miedo.) »

¹⁴⁰¹ *Ibid.*, *Le roman de Perón, op.cit.*, p.357-358 ; *La novela de Perón, op.cit.*, p.449 : « [S]in saber cómo, volvés al centro del torbellino, el maelstrom te chupa, tu cuerpo escuálido signado para la nada y la evaporación ya no está en vos, Vicky; ahora sólo sentís [...] que la fuerza de una bestia te alza de los pelos hacia el palco, te arrastra bajo la efigie del General mientras otras zarpas te asfixian con un plástico negro. Y no sabés en qué rincón de la nada esconder tu cuerpo, el humito de persona que sos, cómo salir de vos para que no sigan lacerándote los cadenzos. »

¹⁴⁰² *Ibid.*, *Le roman de Perón, op.cit.*, p.358 ; *La novela de Perón, op.cit.*, p.450 : « [...] no le preocupa que lo maten [...], le preocupa que le arranquen la lengua, y, después, lo torturen para que hable. »

Le socialisme, c'est bon pour les sous-développés qui crèvent de faim, pas pour nous qui mangeons de la viande tous les jours. Je leur en donnerais, moi, des lâchers de pigeons et de ballons. Du plomb ! Je leur couperais les ailes. Ce pays ne s'arrangera qu'avec une poigne de fer. Des gibets. Des bûchers [...].¹⁴⁰³

On fait ainsi rentrer la victime dans le rang en s'attaquant à son enveloppe charnelle. Lorsque ce châtiment ne suffit plus, l'exécution surgit comme recours ultime ; c'est ainsi que Camargo abat Reina, comme un prolongement spontané du processus d'appropriation de son corps :

Tu tires avec naturel le revolver de l'étui que tu as accroché à ta ceinture, tu vises la femme dans le dos et tu appuies sur la détente. Le barillet du Taurus tourne, à peine, et une autre balle vient se placer devant le canon.¹⁴⁰⁴

La description de l'enchaînement de faits bruts, associés à la narration s'adressant au protagoniste à la deuxième personne, crée un effet de distanciation montrant l'indifférence du meurtrier, mais provoque aussi une étrange sensation de logique, comme si cet événement résultait d'une évidence — pervertie bien sûr. L'exécution répond alors à la volonté de soumettre définitivement cet être indomptable, puisque l'on a pu constater les vaines tentatives de Camargo visant à dompter Reina : puisqu'elle est incontrôlable, le tortionnaire reprend à celle qu'il considère comme sa créature son droit à la vie, estimant que sa désobéissance le justifie.

Rappelons également l'exécution d'Aramburu par les Montoneros, comme une représaille face aux exécutions qu'il avait lui-même ordonnées : le corps d'un ex-président est aussi vulnérable et justiciable qu'un autre.

Dans l'œuvre de Martínez, le corps constitue donc une cible privilégiée dans les rapports de force : en tant qu'élément intrinsèquement défaillant, c'est sur lui que s'abat toute la violence du tortionnaire, dont les recours pour se l'approprier, le manipuler et éventuellement le détruire sont nombreux et passent par différentes variations. Le bourreau peut ainsi aspirer la force vitale de sa proie à travers un certain vampirisme, ou encore enfoncer les frontières souveraines de son corps en utilisant la sexualité comme une arme. L'intégrité physique de la proie est aussi mise en péril lorsqu'elle subit des pratiques assimilables à un véritable dressage dans le but d'obtenir d'elle un comportement précis de sa part. Le tortionnaire peut encore dépasser les limites de la cruauté en se saisissant matériellement de sa victime, prenant explicitement sa vie en otage, et appliquant toute sa domination à travers les multiples

¹⁴⁰³ *Ibid.*, *Le roman de Perón, op.cit.*, p.260 ; *La novela de Perón, op.cit.*, p.326 : « Eso del socialismo irá con los subdesarrollados muertos de hambre, no con nosotros que comemos carne todos los días. Otra que paloma y globos les daría yo. Plomo. Corte de alas. Este país sólo se arreglará con una mano dura. Horcas. Una hoguera [...] »

¹⁴⁰⁴ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Orgueil, op.cit.*, p.275 ; *El vuelo de la reina, op.cit.*, p.290 : « Sacás con naturalidad el revólver de la funda que has colgado al cinturón, apuntás a la espalda de la mujer y apretás el gatillo. El tambor del Taurus gira, apenas, y otra bala se coloca en línea con el caño. »

possibilités qui s'offrent à lui. Il peut ainsi user d'une politique de la terreur par l'intermédiaire de menaces, avant de capturer sa proie pour en disposer à sa guise, la conservant sous sa coupe en lui assignant une place qu'il est le seul à déterminer (par le déplacement et l'exil, ou bien au contraire l'enlèvement et la séquestration), avant de se livrer à l'affirmation ultime de sa possession : le marquage de sa victime comme étant sienne, et finalement sa mise à mort.

Il s'agit là d'une part éminemment sombre de la corporéité des personnages dans l'œuvre de Martínez ; cependant, certains corps réussiront à y dépasser leur statut de victime et devenir au contraire un véritable atout menant au pouvoir, défiant les dominants, si puissants soient-ils.

4.2. LE CORPS VICTORIEUX

Si le corps des personnages est souvent l'objet sur lequel s'exercent des pouvoirs de toutes sortes, il peut aussi être un outil permettant d'accéder au rôle de dominant. Dans ce cas, contrairement aux corps malades et inéluctablement vieillissants si présents dans l'œuvre de Martínez, l'apparence que présentent ces corps victorieux leur donne un avantage certain, et leur sexualité n'est plus considérée sous l'angle de la souillure car elle devient l'apanage des puissants. De même, si les corps victimes que nous venons d'évoquer finissent tous par être vaincus par un ennemi suprême auquel ils ne peuvent résister, à savoir la mort, ceux que nous nous apprêtons à étudier sortent parfois vainqueurs de ce combat : leur transcendance leur permet de déjouer l'œuvre mortifère de leurs adversaires.

Mais en premier lieu, dans les jeux de pouvoir que se livrent les personnages, et notamment dans le champ de la politique, le corps peut être considéré comme un instrument servant à présenter le visage approprié pour parvenir à occuper la place que convoitent les personnages. Il devient alors un véritable masque sur lequel s'inscrivent les caractéristiques nécessaires à l'accès à une position de dominant.

4.2.1. Le corps masque

Dans la course pour l'obtention du pouvoir, aussi bien Evita que le Général sont décrits comme faisant un usage très particulier de leur corps, leur image étant étroitement associée à leur succès.

Perón tout d'abord est présenté dans *La novela de Perón* comme un être dénué d'affect ; il semble toujours vide de sentiments propres, cette neutralité lui permettant d'afficher en toute circonstance l'émotion appropriée pour plaire à son interlocuteur :

Presque personne n'a eu cette chance : surprendre Perón dans un moment de distraction. Il était démasqué. C'était une silhouette vide, sans âme. Ensuite, quand il revenait à soi, il se remplissait peu à peu des sentiments et des désirs des autres, de leurs besoins. [...] Quand il était distrait, on ne distinguait en lui ni haine, ni tristesse, ni félicité, ni lassitude, ni enthousiasme. On ne remarquait que le vide. En revanche, les sentiments d'autrui se reflétaient en lui lorsqu'il était attentif, comme si, au lieu d'un corps, il possédait un miroir.¹⁴⁰⁵

Le corps du Général est donc explicitement assimilé à un masque changeant au gré de l'attitude de ceux qui l'entourent ; il s'adapte aux attentes de l'Autre, comme le remarque le double de l'auteur dans *La novela de Perón* :

Je l'entendis prononcer les paroles exactes auxquelles je m'attendais. Je compris qu'il devinait toujours la perception de l'autre, qu'il incarnait lui-même par avance cette image. Il avait été le guide, le Général, le Vieux, le dictateur déchu, le macho, celui que je t'ai dit, le tyran en fuite, le meneur du GOU, le premier travailleur, le veuf d'Eva Perón, l'exilé, celui qui possédait un piano à Caracas. Comment savoir ce qu'il pourrait être demain ? Tant de visages différents déçurent mes espoirs.¹⁴⁰⁶

Perón *incarne* donc un personnage aux multiples facettes, et les *visages différents* qu'il présente au narrateur sont autant de masques soigneusement choisis selon les attentes de son interlocuteur. C'est là une caractéristique qui remonte à l'enfance de Perón, puisque :

Dans sa jeunesse, on lui avait dit qu'il ne savait pas éprouver des sentiments, qu'il était tout juste capable de feindre. Il avait besoin d'une manifestation de tristesse ou de pitié et il se les accrochait au visage comme un masque. Son corps se promenait toujours ailleurs, là où les élans de son cœur ne pourraient pas le blesser.¹⁴⁰⁷

Perón appose donc toujours sur son corps un masque présentant un sentiment conforme aux désirs d'autrui, ce qui lui permet tout d'abord de mettre une distance le préservant de l'Autre, et ensuite d'adopter une attitude convenant à la situation. Cette capacité à refléter ce que chacun souhaite, tel un miroir, n'est ainsi pas étrangère à l'ascension de Perón dans la hiérarchie militaire ainsi que dans les hautes sphères du pouvoir politique.

D'autre part, le statut de personnage puissant implique d'accorder un certain soin à son image, car elle véhicule bon nombre d'informations ; López Rega en a parfaitement conscience, et c'est pour cette raison qu'il fait en sorte que le peuple ne puisse pas se rendre compte que Perón a vieilli et n'est plus le même homme que dans le passé : « Son secrétaire

¹⁴⁰⁵ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le roman de Perón, op.cit.*, p.283 ; *La novela de Perón, op.cit.*, p.355 : « Eso no le ha pasado a casi nadie: ver distraído a Perón. Quedaba desenmascarado. Era una figura vacía, sin alma. Luego, al volver en sí, se iba llenando con los sentimientos y los deseos de los demás, con las necesidades. [...] Distraído, no se le veía odio ni tristeza ni felicidad ni cansancio ni entusiasmo. Se le notaba el vacío. Atento, entonces sí : los sentimientos de los otros se reflejaban en él, como si en vez de cuerpo tuviera espejo. »

¹⁴⁰⁶ *Ibid.*, *Le roman de Perón, op.cit.*, p.277 ; *La novela de Perón, op.cit.*, p.348 : « Le oí decir exactamente lo que yo esperaba que dijera. Sentí que él siempre adivinaba cómo lo veía el otro; que él se adelantaba a encarnar esa imagen. Había sido ya el conductor, el General, el Viejo, el dictador depuesto, el macho, el que te dije, el tirano prófugo, el cabecilla del GOU, el primer trabajador, el viudo de Eva Perón, el exiliado, el que tenía un piano en Caracas. Quién sabe qué otras cosas podría ser mañana. Tantos rostros le vi que me decepcioné. »

¹⁴⁰⁷ *Ibid.*, *Le roman de Perón, op.cit.*, p.11 ; *La novela de Perón, op.cit.*, p.11 : « Cuando mozo, le dijeron que no sabía sentir, sino representar los sentimientos. Necesitaba una tristeza o una señal de compasión, y ya: la pegaba con un alfiler sobre la cara. Su cuerpo vagaba siempre por otra parte, donde los afanes del corazón no pudieran lastimarlo. »

l'avait installé en première classe, pour qu'il fût en bonne forme en arrivant et que la foule qui l'attendait vît en lui l'autre, le Perón d'autrefois. »¹⁴⁰⁸ En effet, Perón, c'est une image, un son — que Perón convoque par exemple pour le narrateur en s'écriant « Camarades ! », comme lors de ses discours devant la multitude, c'est-à-dire une apparence qui correspond à un personnage qui a été soigneusement façonné :

Le Général abandonne le cloître et descend de l'autre côté de la frontière. Chez lui, par chance, il n'a jamais l'occasion d'être lui-même. Celui qui s'agrippe à la rampe de l'escalier, qui glisse le long du tapis, ce n'est pas le Général mais sa représentation. Ce corps endosse peu à peu les gestes qu'il a fabriqués pour son personnage.¹⁴⁰⁹

Il s'agit donc bien d'un rôle que l'on joue, le corps adoptant une gestuelle en accord avec le personnage, ainsi que les expressions adaptées à la situation : « Résigné, le Général marche en direction du jardin. Il soupire. Puis il s'avance, le sourire de Perón posé sur ses lèvres. »¹⁴¹⁰ On voit bien ici que la narration distingue le Général du personnage de Perón, dont il porte le sourire comme un masque plaqué sur son visage. Le corps constitue donc un masque changeant, qui peut être un costume du pouvoir.

La transformation physique d'Evita est également fréquemment évoquée, car l'image gravée dans la mémoire collective ne ressemble en rien à son apparence originelle :

Quand je l'ai rencontrée de nouveau, quatre années à peine s'étaient écoulées, et tu sais quoi ? Une déesse. Ses traits s'étaient tellement affinés qu'il flottait autour d'elle une aura d'aristocratie, une délicatesse de conte de fées. Je l'ai regardée fixement pour déceler le masque miraculeux recouvrant son visage. Mais rien : elle avait les mêmes dents de lapin qui l'empêchaient de fermer les lèvres, les yeux à demi ronds et sans une once de provocation et, pour comble, son nez m'a paru plus proéminent. En revanche, la chevelure était différente : tirée en arrière, teinte en blond, avec un chignon tout simple. Sa beauté naissait de l'intérieur d'elle-même sans crier gare.¹⁴¹¹

Ce témoin du changement d'aspect d'Evita cherche à déceler le *masque miraculeux* occultant sa véritable apparence, sans parvenir toutefois à le définir. Seule la coiffure semble avoir changé et participer de cet impact qu'a Evita sur ceux qui l'observent ; c'est précisément cette image d'elle, blonde et coiffée d'un chignon dont la fonction originelle était

¹⁴⁰⁸ *Ibid.*, *Le roman de Perón, op.cit.*, p.12 ; *La novela de Perón, op.cit.*, p.12 : « Su secretario lo había retenido en la cabina de primera clase, para que se mantuviera fresco al llegar y la muchedumbre que lo aguardaba lo viese como al otro: el Perón del pasado. »

¹⁴⁰⁹ *Ibid.*, *Le roman de Perón, op.cit.*, p.128-129 ; *La novela de Perón, op.cit.*, p.160 : « El General abandona el claustro y baja al otro lado de la frontera. En casa, por suerte, nunca tiene ocasión de ser él mismo. Lo que se aferra al pasamanos de la escalera, lo que se desliza por la alfombra, no es el General sino su representación. Aquel cuerpo va entrando lentamente en los gestos que ha fabricado para su personaje. »

¹⁴¹⁰ *Ibid.*, *Le roman de Perón, op.cit.*, p.129 ; *La novela de Perón, op.cit.*, p.161 : « Resignado, el General camina hacia el jardín. Suspira. Y luego avanza, con la sonrisa de Perón ya puesta. »

¹⁴¹¹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita, op.cit.*, p.8 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.14 : « No habrían pasado cuatro años cuando volví a verla, ¿y qué te digo? Una diosa. Las facciones se le habían embellecido tanto que exhalaba un aura de aristocracia y una delicadeza de cuento de hadas. La miré fijo para ver qué milagroso revoque llevaba encima. Pero nada: tenía los mismos dientes de conejo que no le dejaban cerrar los labios, los ojos medio redondos y nada provocativos, y para colmo me pareció que estaba más narigona. El pelo, eso sí, era otro: tirante, teñido de rubio, con un rodete sencillito. La belleza le crecía por dentro sin pedir permiso. »

de cacher ses pointes brûlées par une décoloration¹⁴¹², qui va s'imposer et rester dans les esprits, comme le souligne le narrateur dans *Santa Evita* : « C'est cette image de médaillon, fruit du hasard et de la précipitation, qui est gravée dans la mémoire des gens, comme si toutes les autres Evita eussent été fausses. »¹⁴¹³ Cette apparence, dont émane une sensation de douceur et de simplicité, correspond au jour sous lequel était présentée Evita — le roman insinuant que la réalité était parfois tout autre : « Malgré les ragots sur les accès de mauvaise humeur de la première dame, les actualités n'offraient que des images affectueuses et maternelles »¹⁴¹⁴. De plus, on nous rapporte que la simplicité de sa coiffure, en accord avec ce rôle de femme proche du peuple, était due à des raisons bien plus pratiques :

Je la coiffais de plus en plus simplement car elle était toujours pressée. J'ai eu du mal à la convaincre, elle avait été habituée durant toute sa vie à avoir les cheveux libres. Quand elle a essayé de s'en souvenir, Evita était déjà devenue autre.¹⁴¹⁵

Ce chignon était donc loin de refléter une volonté d'Evita, réticente à l'adopter dans un premier temps, avant qu'il ne devienne un élément indispensable du personnage qu'elle avait créé, cette *autre* qu'elle était devenue. Cependant, on nous rappelle que cette apparence n'est qu'une parmi bien d'autres :

Déployées en demi-cercle, je vis donc douze têtes en verre exposées sur des socles de plâtre peint, qui représentaient autant de coiffures d'Evita. Celle aux cheveux noirs avec une raie au milieu, qui était furtivement apparue dans une courte scène de *La Carga de los valientes*, contemplait, désespérée, la jeune fille aux tresses claires dansant des sambas dans *La Cabalgata del circo* ; je vis une Evita coiffée d'un turban à côté d'une autre à la frange châtain et avec une rose énorme, en tissu blanc, sur le haut du front ; je vis la femme avec une espèce de tour de cheveux bouclés qu'acclamaient les Madrilènes, Plaza de Oriente, et que saluait, dans la chapelle Sixtine, un Pie XII embarrassé ; je vis, enfin, la Evita à la chevelure dorée, tirée en arrière, et que reproduisaient à l'infini les photos de la dernière époque et que, moi, j'avais crue être la seule.¹⁴¹⁶

Cette description associe à chaque image d'Evita l'un des rôles qu'elle a joués, au cinéma ou dans la vie (mais toujours sous le feu des projecteurs), et souligne ainsi que sa coiffure constituait un attribut de chaque figure qu'elle incarnait, une part du masque qu'elle présentait

¹⁴¹² *Ibid.*, *Santa Evita*, *op.cit.*, p.66 ; *Santa Evita*, *op.cit.*, p.87.

¹⁴¹³ *Idem* : « Esa imagen de medalla, que nació por obra de la casualidad y del apuro, persiste en la memoria de la gente como si todas las demás Evitas fueran falsas. »

¹⁴¹⁴ *Ibid.*, *Santa Evita*, *op.cit.*, p.198 ; *Santa Evita*, *op.cit.*, p.253 : « Se oían chismes sobre los malos humores de la Primera Dama, pero los noticieros sólo ofrecían imágenes benévolas y maternas. »

¹⁴¹⁵ *Ibid.*, *Santa Evita*, *op.cit.*, p.70 ; *Santa Evita*, *op.cit.*, p.92 : « Fui peinándola cada vez con más sencillez porque estaba siempre apurada. Me costó trabajo convencerla, porque había andado toda la vida con el pelo suelto. Cuando se quiso acordar, Evita ya era otra. »

¹⁴¹⁶ *Idem* : « Desplegadas en semicírculo, vi doce cabezas de vidrio expuestas sobre pedestales de yeso pintado, que reproducían otros tantos peinados de Evita. La de pelo negro y partido al medio que había asomado en una corta escena de *La carga de los valientes* contemplaba con desamparo a la joven de trenzas claras detrás de las orejas que bailaba zambas en *La cabalgata del circo*; vi una Evita de turbante junto a otra de flequillo castaño y una rosa enorme, de tela blanca, en la cresta de la frente; vi a la mujer de peinado en torre y de bucles en forma de capullo que aclamaron los madrileños en la Plaza de Oriente y que Pío XII saludó con turbación en la Capilla Sixtina; vi, por fin, a la Evita de pelo tirante y dorado que reproducían hasta el infinito las fotos de la última época y a la que yo había creído única. »

à son public. Sa blondeur, également fruit d'une décision de son coiffeur, est aussi en harmonie avec l'aura de sainteté dont la parent certains admirateurs, comme les cousines de ce même Julio Alcaraz :

« Nous avons vu son teint de porcelaine, m'a dit la goitreuse ; nous avons vu ses longs doigts, comme ceux d'un pianiste, l'auréole lumineuse autour de ses cheveux... » Je l'ai interrompue. « Evita n'a aucune auréole, ce n'est pas à moi que tu vas faire avaler ce bobard. — Si, elle en a une, s'est obstinée celle qui avait le plus grand nez. Nous l'avons tous vue. A la fin, lorsqu'elle a fait ses adieux, nous l'avons vue également s'élever de la tribune de un mètre, un mètre et demi...¹⁴¹⁷

Mais cette apparence d'ange à la douceur éthérée qui frappe ces deux derniers personnages au-delà de toute raison n'est qu'une image, comme le constate le Chino Astorga lorsqu'il devient évident qu'Evita n'accorde pas toute l'attention qu'il le pensait à ceux qui bénéficient de sa charité : « [...] il crut un instant qu'elle l'avait reconnu, mais Evita lui sourit avec cette expression compatissante qu'elle avait accrochée à son visage dès le début de l'après-midi. »¹⁴¹⁸ Il s'agit donc là d'un masque de plus qu'affiche Evita, celui de la première dame bienfaitrice.

Mais c'est surtout dans la mort que va s'exprimer cette fonction de corps-masque au pouvoir d'attraction inéluctable, car la mort va continuer à faire croître sa beauté : « Ce furent la passion, la mémoire et la mort qui l'embellirent peu à peu. »¹⁴¹⁹ En effet, c'est une fois décédé que le corps d'Evita va acquérir des dimensions hors normes ; tout d'abord, il se multiplie à travers les trois copies qui en sont faites, et qui constituent en elles-mêmes autant de masques dont la fonction est d'occulter le véritable corps, formant un écran pour mieux le dissimuler. Le corps embaumé lui aussi est associé au masque, comme le sous-entend le nom auquel il répond pour Moori Koenig : « Personne » — *persona* en langue originale. Au-delà du fait que cette dénomination implique pour le colonel qu'Evita est plus vivante qu'il n'y paraît, le terme de *persona* désignait dans l'Antiquité le masque que portaient les acteurs de théâtre¹⁴²⁰. Or, on peut considérer que l'accession au pouvoir a fait renaître Eva Duarte sous

¹⁴¹⁷ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.101 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.131-132 : « “Vimos su cutis de porcelana”, me dijo la del bocio; “le vimos los dedos largos como de pianista, la aureola luminosa alrededor del pelo”... Le interrumpí: “Evita no tiene ninguna aureola”, dije. “A mí no me podés vender ese boleto.” “Sí tiene”, porfió la de nariz más grande. “Todos se la vimos. Al final, cuando se despidió, también la vimos elevarse del palco un metro, metro y medio [...]” »

¹⁴¹⁸ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.201 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.257 : « [...] por un momento él tuvo la impresión de que lo había reconocido, pero Evita le sonrió con la misma expresión compasiva que llevaba pegada desde el principio de la tarde. »

¹⁴¹⁹ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.7 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.13 : « Se fue volviendo hermosa con la pasión, con la memoria y con la muerte. »

¹⁴²⁰ *Dictionnaire historique de la langue française*, dictionnaires Le Robert, Paris, 2000, tome 2, p.2677 : « [...] du latin *persona* qui désigne d'abord un masque de théâtre ; avec un développement qui reproduit partiellement celui du grec *prosôpon* [...], il a pris le sens de « rôle attribué à un masque » c'est-à-dire « type de personnage » [...]. Le mot serait un emprunt technique à l'étrusque *phersu* qui, d'après l'inscription où se lit le mot, désigne un masque [...]. »

les traits d'un autre personnage : elle a alors laissé derrière elle son passé d'actrice pour devenir Evita, qui constituera *le* rôle de sa vie. La transformation physique qui a accompagné cette ascension vers le pouvoir, cette nouvelle apparence, constitue le masque « Evita », d'où ce nom de *persona* qui lui est attribué après sa mort. Notons qu'une des caractéristiques de ces masques de théâtre était de permettre aux acteurs de faire porter leur voix suffisamment loin pour que les spectateurs puissent l'entendre¹⁴²¹ ; or après avoir revêtu le costume d'Evita (c'est-à-dire le masque de la femme du peuple, arrivée au pouvoir par son incroyable ténacité, la sainte porte-parole des miséreux et l'épouse dévouée de Perón), Eva Duarte a enfin pu faire entendre sa voix, imposer son discours. De plus, n'oublions pas que le film *La prodiga* avait donné à Eva Duarte un rôle proche de ce que serait la personnalité d'Evita quelques années plus tard, comme une répétition du plus grand rôle de sa vie, qui lui a enfin permis de déclamer son texte et de se faire entendre par tous.

Persona est aussi un terme de psychologie analytique, repris par Carl Gustav Jung pour désigner la part de personnalité qui organise le rapport de l'individu à la société : chacun doit plus ou moins accepter de se conformer à un rôle social prédéfini, ce qui peut amener un individu à faire coïncider sa personnalité avec sa *persona*, et donc à penser qu'il est réellement ce que les autres voient de lui, oubliant par là même sa véritable identité. La *persona* est en quelque sorte un masque social créé par le moi, qui peut finir par usurper l'identité réelle de l'individu. Cette définition de *persona* coïncide donc avec cette même idée que le corps d'Evita constitue le masque qu'a porté Eva Duarte pour se couler dans la peau du personnage d'Evita, personnage qu'elle a elle-même construit et auquel elle a fini par s'identifier complètement. D'une certaine façon, la *persona* d'Eva Duarte finit également par faire perdre ses repères identitaires à son gardien, Moori Koenig, qui va peu à peu sombrer dans la folie, perdre son caractère de militaire rigoureux convaincu de pouvoir contrôler la réalité dans ses moindres aspects, pour tomber dans l'alcoolisme et la paranoïa.

On pourrait également évoquer le film *Persona*¹⁴²² d'Ingmar Bergman, qui exploite l'effacement de la frontière entre le monde de la fiction et de la réalité, mais aussi entre deux folies. Ce film recrée un univers mental fantasmatique, montre les relations troubles et complexes qui s'établissent entre deux êtres — une infirmière et sa patiente, une actrice murée dans le silence —, mais aussi des rapports de force changeants, ce qui n'est pas sans rappeler la dérive mentale de Moori Koenig, ainsi que les liens obscurs et confus qui l'unissent au corps embaumé d'Evita.

¹⁴²¹ « per-sona » : les sons passent à travers lui.

¹⁴²² BERGMAN, Ingmar, *Persona*, Suède, 1966, 79 minutes.

Ainsi le corps de deux personnages emblématiques de la politique argentine est-il décrit comme autant de masques qu'ils ont présentés à leur public, offrant toujours le visage adapté aux circonstances ou aux attentes des autres. Une telle aptitude n'est pas à la portée de tous les personnages ; l'Anguille est ainsi présentée avec un masque de pouvoir ridicule et défaillant :

Il s'efforça de paraître ému quand Dupuy sortit l'accueillir. Il ne parvint pas à réprimer, cependant, les tics qui le gênaient depuis des mois : de soudaines et rapides décharges électriques qui se reflétaient sur son visage. Il portait un costume croisé et la coiffure exagérément gominée de ses discours.¹⁴²³

Cette apparence grossière et l'impossibilité de contrôler les mouvements de son visage, c'est-à-dire l'inaptitude de l'Anguille à montrer l'émotion appropriée à la scène, refusent à ce personnage le statut de puissant. Cette capacité de l'apparence physique à être modelée de façon à créer une image politique bienveillante, s'attirant les bonnes grâces de l'entourage proche ou du peuple, fait donc partie des atouts dont disposent certains personnages, qui font usage de leur corporéité pour se hisser au rang de dominants.

Ce statut de vainqueur a également un certain nombre de conséquences sur le corps des personnages, et comporte notamment une sexualité que l'on pourrait qualifier de victorieuse, en ce sens qu'elle est vécue comme une libération ou que les personnages voient la sexualité des puissants comme étant particulièrement source de jouissance.

4.2.2. La sexualité comme libération

Si comme nous avons pu le constater, certains personnages utilisent le sexe de l'autre comme un point faible sur lequel ils exercent leur violence, d'autres au contraire sont dotés d'un corps dont la sexualité est l'expression d'un pouvoir inaliénable. Diana Bronstein en est l'exemple le plus évident, car elle est toujours associée à une sexualité débordante et indomptable, comme l'exprime Nun : « Il sent — impossible de ne pas le sentir, si éloigné soit-il — le corps impérieux de Diana. »¹⁴²⁴ C'est là la toute première description qui nous est offerte de ce personnage, fortement déterminé par un corps d'une extrême présence, qui désoriente ceux qui l'entourent :

Dès qu'il l'aperçut, le corps dissimulé par les aquariums de poissons tropicaux que collectionnait le député, Nun ressentit dans tout son être un choc violent. Il resta désarmé devant cette masse de cheveux roux qui ondoyait avec la sensualité des piranhas, se laissa vaincre par l'intensité de deux yeux qui

¹⁴²³ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.150 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.146-147 : « Hizo lo posible para mostrarse conmovido cuando Dupuy salió a recibirlo. No pudo reprimir, sin embargo, los tics que lo fastidiaban desde hacía meses: súbitas y veloces descargas eléctricas reverberándole en la cara. Llevaba un traje cruzado y el mismo peinado espeso de gomina con que aparecía en los discursos. »

¹⁴²⁴ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le roman de Perón*, *op.cit.*, p.63 ; *La novela de Perón*, *op.cit.*, p.77 : « Siente — imposible no sentir, por lejos que esté — el imperioso cuerpo de Diana. »

contredisaient un visage semé de taches de rousseur, et perdit son centre de gravité lorsque son regard tomba entre les seins de Diana, dont les mamelons retroussés semblaient humer le ciel.¹⁴²⁵

Sa seule existence physique suffit à terrasser Nun, puisque cette rencontre ressemble à un combat : Nun reste *désarmé*, se laisse *vaincre* et *perd son centre de gravité*, face à une adversaire à la voracité telle que l'on compare sa chevelure à des piranhas — la chevelure féminine étant traditionnellement associée à la « provocation sensuelle »¹⁴²⁶, d'autant plus dans ce cas puisque Diana arbore des cheveux d'un roux flamboyant, symbole du feu de la passion ou même de la luxure¹⁴²⁷. Il s'agit donc bien d'un corps victorieux, dont la vigueur sexuelle est de plus immédiatement associée à un fort activisme politique :

Un professeur de logique l'initia au sexe et à la révolution permanente. [...] Dès lors, elle ne permit à aucun homme de décider pour elle. C'était elle qui les choisissait, dans les usines textiles et dans les conserveries de crèmes sucrées, où elle s'infiltrait pour endoctriner les ouvriers. Nue, étendue sur le lit, elle leur lisait patiemment les manuels de Marta Harnecker et les journaux du Che, elle les faisait tendrement se pencher sur les biographies de Trotski et de Rosa Luxemburg, puis elle les aidait à découvrir de nouveaux plaisirs avec un savoir qui l'émerveillait toujours. « La révolution du corps n'est pas obligée de s'opposer à celle des peuples. Si on nous refuse tout, à nous, les pauvres, pourquoi nous refuser aussi le plaisir ? » se plaisait-elle à répéter, en guise d'excuse au déchaînement de ses orgasmes.¹⁴²⁸

Ce personnage revendique le plaisir sexuel comme un droit inaliénable, qu'aucun puissant n'est en mesure d'interdire, et c'est à travers lui que chacun peut se libérer de toute oppression, alliant la révolution « des peuples » à celle « du corps ».

Diana affiche un caractère dominant, ne se laissant dicter sa conduite par aucun homme, soutenant un rapport de force permanent ; lorsqu'elle décide de céder aux avances de Nun, elle le fait « pour le simple plaisir de mesurer ses forces à celles de ce corps

¹⁴²⁵ *Idem* : « Desde que la vio, con el cuerpo escondido entre los acuarios de peces tropicales que coleccionaba el diputado, Nun sintió que el ser se le sumía en el más absoluto aturdimiento. Quedó inerte ante aquel matorral de pelos rojos que aleteaba con la sensualidad de las pirañas, se dejó vencer por la intensidad de unos ojos que se contradecían con la cara llena de pecas, y perdió el centro de gravedad cuando su mirada cayó entre las tetas de Diana, cuyos pezones respingados olfateaban el cielo. »

¹⁴²⁶ CHEVALLIER, Jean, et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, *op.cit.*, p.236 : « La chevelure étant une des principales armes de la femme, le fait que celle-ci soit montrée ou cachée, nouée ou dénouée est fréquemment signe de la disponibilité, du don ou de la réserve d'une femme. [...] La notion de provocation sensuelle, liée à la chevelure féminine, est également à l'origine de la tradition chrétienne, selon laquelle une femme ne peut entrer dans une église la tête découverte : ce serait prétendre à une liberté non seulement de droit, mais de mœurs. »

¹⁴²⁷ *Ibid.*, p.834 : « [...] le roux évoque le feu infernal dévorant, les délires de la luxure, la passion du désir, la chaleur *d'en bas*, qui consomment l'être physique et spirituel. »

¹⁴²⁸ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le roman de Perón*, *op.cit.*, p.63 ; *La novela de Perón*, *op.cit.*, p.78 : « Desde entonces no permitió que ningún hombre la eligiera. Los elegía ella, en las fábricas de tejidos y en las enlatadoras de dulces, donde se infiltraba para adoctrinar a los obreros. Desnuda, en la cama, iba leyéndoles con paciencia los manuales de Marta Harnecker y los diarios del Che, los inclinaba tiernamente sobre las biografías de Trotski y de Rosa Luxemburgo, y los ayudaba luego a descubrir las novedades del placer con una sapiencia que siempre la sorprendía: "La revolución del cuerpo no tiene por qué oponerse a la revolución de los pueblos. Si a los pobres se nos niega todo, ¿por qué también negarnos el placer?", solía repetirse, para disculpar el enloquecimiento de sus orgasmos. »

présomptueux. »¹⁴²⁹ La question du pouvoir est donc intimement liée pour Diana à celle de la sexualité, et elle s'interroge par ailleurs à plusieurs reprises sur les pratiques sexuelles de celui qu'elle considère comme l'être puissant par excellence, le Général :

Comment il pouvait bien être au lit, Perón ? Bien sûr que je ne te parle pas de ces dernières années [...]. Non, je pense à avant, quand il était dans la fleur de l'âge. Qui il avait dégoté, alors ? Cette fille, Nun, celle qui avait ce surnom si sensuel. C'est ça : la Piraña. Va donc savoir pourquoi on l'avait appelée ainsi. Elle devait avoir un féroce appétit entre les jambes.¹⁴³⁰

Cette question revêt une certaine importance, puisque c'est par elle que commence le chapitre 16 : « Comment il pouvait bien être au lit, le Vieux ? »¹⁴³¹ Diana évoque longuement le sujet, toujours en lien avec les rapports de force :

Tu l'imagines comme ça, le Vieux, tout dur, caressant, voguant avec sa langue ? Qu'est-ce que tu veux ? Ce genre de luxe, même le plus misérable peut se le payer, mais pas un personnage de l'Histoire. On n'évoque que leurs vertus. Les livres ne se souviennent pas du tout de Freud sur ce sujet, comme si le sexe était de la merde. Grossière erreur, Nun. Sans la libido tu es fichu.¹⁴³²

Nul doute pour ce personnage que la puissance sexuelle va de pair avec le pouvoir, et dans ce domaine, un *misérable*, c'est-à-dire un dominé, peut en obtenir plus qu'un *personnage de l'Histoire*, traditionnel dominant. Diana se réjouit — avec une pointe d'ironie envers les livres d'histoire — de ce bastion qui leur confère un accès à un pouvoir total :

Elle soupira, secoua le cuivre de ses cheveux ruisselants d'eau : heureusement que nous ne sommes pas des grands hommes. Tu nous vois, si les livres d'histoire nous condamnaient à un sexe d'ange comme Manuel Belgrano, à mourir vierges, comme Paso et Moreno, à avoir des enfants par un caprice de la nature, ainsi que c'est arrivé à ce pauvre San Martín ?¹⁴³³

Tout en agitant précisément le symbole de sa vigueur sexuelle, Diana affirme ainsi sa place de dominante, et place les vainqueurs habituels de l'Histoire dans une position de perdants, leur statut de personnage public les obligeant à renoncer à un domaine pourtant éminemment porteur de pouvoir. Cet aspect nécessairement lisse de la sexualité des puissants est bien ce qui intrigue Diana, convaincue que Perón, un être si puissant, devait avoir une vie sexuelle

¹⁴²⁹ *Ibid.*, *Le roman de Perón, op.cit.*, p.64 ; *La novela de Perón, op.cit.*, p.79 : « por el mero placer de medir fuerzas con aquel cuerpo presuntuoso. »

¹⁴³⁰ *Ibid.*, *Le roman de Perón, op.cit.*, p.294-295 ; *La novela de Perón, op.cit.*, p.369-370 : « ¿Cómo habrá sido Perón en la cama? Claro que no te hablo de estos últimos años [...]. Te quiero decir antes, cuando él estaba en la flor de la edad. ¿Con quién se había enganchado entonces? Aquélla, Nun, la que tenía un apodo de lo más sensual. Eso: la Piraña. Vaya a saber por qué la llamarían Piraña. Tendría el apetito abierto entre las piernas. »

¹⁴³¹ *Ibid.*, *Le roman de Perón, op.cit.*, p.294 ; *La novela de Perón, op.cit.*, p.369 : « ¿Cómo habrá sido el Viejo en la cama? »

¹⁴³² *Ibid.*, *Le roman de Perón, op.cit.*, p.295 ; *La novela de Perón, op.cit.*, p.370 : « ¿Te lo representaste al Viejo alguna vez así, acariciando, boyando con la lengua? Qué querés. Son lujos que hasta el más desgraciado puede darse pero no un personaje de la historia. A ellos sólo se les escribe la virtud. Los libros no se acuerdan de Freud en ese punto, como si el sexo fuera mierda, Nun. Error, error. Sin la libido no llegás a ninguna parte. »

¹⁴³³ *Ibid.*, *Le roman de Perón, op.cit.*, p.296 ; *La novela de Perón, op.cit.*, p.372 : « Ella suspiró, batiendo el cobre del pelo derretido por el agua: Suerte que no somos próceres. Adónde iríamos a parar si los libros de historia nos condenaran a un sexo de ángel como a Manuel Belgrano, a morir vírgenes como Paso y Moreno, a tener hijos por un descuido de la naturaleza como le sucedió al pobre San Martín... »

plus originale que ne peuvent le laisser croire les livres d'Histoire, et elle s'interroge sur ses fantasmes :

— Mais c'est toi-même qui m'avais raconté que le Vieux était érotisé par les pieds, et ça c'est déjà un signe d'imagination. Qu'il avait pris l'habitude de s'endormir avec les pieds de la Piraña dans la figure et réciproquement. Tu crois qu'il faisait pareil avec Evita ? *Che*, réveille-toi. Qu'est-ce que tu en penses ?

— Moi, je sais pas. Ça dépend. Peut-être que les pieds d'Evita étaient moches. Ils étaient parfaits, décida Diana. Chez Evita, tout était parfait.¹⁴³⁴

La novela de Perón insinue que ce fétichisme de Perón — et le pouvoir qui en résulte — pourrait être vrai : « il se retournait parfois pour regarder les jambes — et les pieds, surtout les doigts de pied — des petites Espagnoles. »¹⁴³⁵ Cette pratique insolite pourrait rapprocher la puissance de Perón de celle de Diana en ce que pour cette dernière, leur sexualité sort de l'ordinaire ; par ailleurs, le fait d'imaginer qu'elle puisse être dotée d'une puissance supérieure au Général dans ce domaine semble être pour Diana une certaine source de plaisir, lorsque Nun répond enfin à sa question initiale : « "Je ne crois pas que le Vieux ait eu quelque chose de particulier au lit." Ce qui suffit à donner à Diana une soudaine envie de faire l'amour [...]. »¹⁴³⁶

La sexualité est donc revendiquée par Diana comme une arme permettant à tous de gagner en pouvoir ; elle place la « révolution sexuelle » à la même hauteur que la « révolution des peuples », toutes deux permettant de se libérer du joug d'un pouvoir moralisateur ou oppresseur.

Un deuxième personnage féminin va prouver, à travers une sexualité enfin libérée, être capable de se rebeller et en l'occurrence de vaincre l'œuvre d'un pouvoir politique dictatorial : il s'agit d'Emilia, qui n'a eu que peu de temps pour expérimenter le plaisir sexuel avec Simón, avant que celui-ci ne soit arrêté et assassiné. Pendant trente ans, elle est donc réduite à une sexualité plus fantasmée que réelle :

Emilia aurait aimé lui avouer que le sexe avec Simón était mieux en rêve que dans la réalité, mais elle ne le dirait à personne, à personne, puisqu'elle le cachait y compris à elle-même.¹⁴³⁷

Aussi, lorsque Simón reparaît, ce désir enfoui surgit-il avec violence :

¹⁴³⁴ *Ibid.*, *Le roman de Perón, op.cit.*, p.296 ; *La novela de Perón, op.cit.*, p.371 : « Pero vos me contaste que al Viejo lo erotizaban los pies, y eso ya es una señal de imaginación. Que se acostumbró a dormir con la Piraña poniéndole los pies en la cara y viceversa. ¿Haría lo mismo con Evita? Che, despertate. ¿A vos qué te parece? »

Yo qué sé. Depende. A lo mejor los pies de Evita no eran lindos.

Eran perfectos, resolvió Diana. No hubo nada en Evita que no fuera perfecto. »

¹⁴³⁵ *Ibid.*, *Le roman de Perón, op.cit.*, p.148 ; *La novela de Perón, op.cit.*, p.185 : « se daba vuelta para mirar las piernas —y los pies, sobre todo los dedos de los pies— de las españolitas. »

¹⁴³⁶ *Ibid.*, *Le roman de Perón, op.cit.*, p.295 ; *La novela de Perón, op.cit.*, p.370 : « No creo que sucediera nada especial con el Viejo en la cama [dijo Nun]. Lo cual bastó para poner a Diana en súbita disposición de amor [...]. »

¹⁴³⁷ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatoire, op.cit.*, p.28 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.27 : « Emilia habría querido contarle que imaginar el sexo con Simón era mejor que haberlo vivido, pero a nadie se lo iba a decir, a nadie, porque ni siquiera se lo decía a sí misma. »

Le désir la submerge alors qu'ils franchissent la dernière marche, le désir torrentiel qui s'est déposé dans son ventre depuis qu'elle a commencé à le regretter, elle veut sentir son corps, elle veut le serrer dans ses bras, elle ne supporte plus tant de fureur contenue.¹⁴³⁸

Dès lors, Emilia va rattraper le temps perdu, et connaître un plaisir charnel inconnu pour elle jusqu'à cet instant. Or cet aspect de sa relation avec Simón constitue une victoire à plus d'un titre ; tout d'abord, le narrateur, double de l'auteur, nous explique pourquoi cette part de sexualité dans le roman n'est pas anodine :

[...] je m'étais enthousiasmé à imaginer le bonheur de cette femme mûre qui recevait amour et sexe d'un homme beaucoup plus jeune. Qu'il fût son mari ou non n'avait aucune importance. J'avais l'impression d'accomplir un acte de justice littéraire puisque, dans la plupart des cas, l'équation s'inverse.¹⁴³⁹

Il s'agit en effet dans ce cas d'une relation unissant une femme d'âge mûr à un homme de trente ans son cadet, ce qui place la femme à égalité avec l'homme et la libère donc des clichés, puisque comme le souligne le narrateur, les récits dans lesquels un homme plus âgé a des relations avec une jeune femme sont bien plus fréquents — l'auteur pense d'ailleurs peut-être à la relation entre Camargo et Reina dans *El vuelo de la reina*.

Mais cet « acte de justice littéraire » couvre un champ plus vaste encore ; en effet, nous avons vu que Martínez considérait *Purgatorio* comme une façon d'exorciser les années perdues pendant son exil. A travers les retrouvailles improbables d'Emilia et de Simón, l'écriture met en déroute l'œuvre de la dictature ; c'est une revanche pour Emilia d'éprouver encore ces sensations qu'elle croyait définitivement perdues, arrachées par l'assassinat de Simón :

Les lèvres de mon vagin se sont aplaties et restent sèches même quand je me masturbe. Cela t'étonne que je me masturbe, à mon âge ?

Rien ne m'étonne. Tu es mouillée à présent.

Toi non ? C'est le désir. Je croyais que ça ne m'arriverait plus jamais. Chaque fois que tu me manquais, je ressentais une douleur physique. Et ça a été souvent le cas pendant toutes ces années. La solitude m'accablait comme une pénitence. Elle s'annonçait et je me consolais avec le mirage du sexe, avec l'illusion que je pouvais encore.¹⁴⁴⁰

Emilia découvre un plaisir que les événements ne lui ont pas permis de connaître, et son corps semble rajeunir grâce à cette sexualité retrouvée :

¹⁴³⁸ *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.80-81 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.76-77 : « La arrebatada el deseo cuando trasponen el último peldaño, el deseo torrencial que se ha ido depositando en su vientre desde que comenzó a extrañarlo, quiere sentir su cuerpo, quiere abrazarlo, ya no soporta más furor guardado. »

¹⁴³⁹ *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.248 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.239-240 : « [...] me entusiasmé imaginando la felicidad que aquella mujer mayor podía sentir al recibir amor y sexo de un hombre mucho más joven. Me daba igual que fuera su marido o no lo fuera. Me parecía un acto de justicia literaria, porque en la mayoría de los relatos se invierte la ecuación. »

¹⁴⁴⁰ *Ibid.*, *Purgatoire, op.cit.*, p.129-130 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.126 : « Los labios de la vagina se me han aplanado y hasta cuando me masturbo están secos. ¿Te sorprende que a esta edad me masturbe? Nada me sorprende. Ahora estás mojada. »

¿Vos no? Es el deseo. ¿Se nota? Creí que no iba a sucederme nunca más. Cada vez que te extrañaba sentía dolor físico. Y fueron muchas veces en todos estos años. La soledad se me echaba encima como una penitencia. La sentía venir y me consolaba con el espejismo del sexo, con la ilusión de que todavía puedo. »

Son mari dégrafe son chemisier et promène doucement la pulpe de ses doigts sur la pointe de ses seins. Ils sont fanés, l'auréole turgescente d'autrefois s'efface, flasque et ridée. Les caresses de Simón leur redonnent leur jeunesse. Lentes, les mains se glissent sous la jupe, le long de la face interne des cuisses, puis elles la déshabillent. Sans savoir comment, Emilia se retrouve étendue sur les draps, avec lui — également nu — se dressant au-dessus de son corps palpitant. Tout se passe exactement comme elle le désirait. Ses lèvres, entre ses jambes, s'ouvrent, soudainement pulpeuses et fières de leur gonflement.¹⁴⁴¹

Non seulement Emilia rattrape les années perdues en retrouvant son mari, mais leurs ébats dépassent même ses attentes : « Elle espérait un amour comme avant, et celui-ci est encore meilleur [...]. »¹⁴⁴² Il s'agit donc bien d'une libération, ce désir qu'Emilia a gardé enfoui pendant toutes ces années jaillit avec puissance, et c'est aussi à travers ces retrouvailles charnelles que lui est rendu le bonheur qu'avait détruit la dictature.

Les personnages de l'œuvre de Martínez peuvent donc aussi faire usage d'une sexualité vécue comme une prise de pouvoir, une libération de la domination exercée par les puissants. C'est une capacité inaliénable, à la portée de chacun, indépendamment de sa condition, de son sexe ou de son âge ; à travers elle, les personnages exercent un pouvoir, celui d'accéder souverainement au plaisir et à un certain bonheur. Le corps est ainsi victorieux, puisqu'il est capable de trouver par lui-même sa plénitude, et rejette ainsi les diverses soumissions qu'on lui impose. Mais certains corps de l'œuvre de Martínez vont plus loin encore dans cette rébellion, puisqu'ils défient jusqu'à l'ennemi suprême : la mort.

4.2.3. De la vie à la mort en passant par la disparition : la transcendance du corps

Dans l'œuvre de Martínez, le corps de certains personnages atteint un pouvoir extraordinaire, et ce sont paradoxalement deux corps morts, de plus deux corps de disparus, qui sont particulièrement dotés d'une puissance hors du commun : il s'agit bien sûr d'Evita, et dans une moindre mesure de Simón.

Ainsi, avant même le décès d'Evita, Moori Koenig a déjà l'intuition que la connaissance de ce corps pourrait devenir un atout majeur. En effet, on lui assigne la tâche de rédiger des rapports sur la santé d'Evita, qui devient alors un sujet d'étude pour le colonel, notant avec minutie les moindres détails et se renseignant auprès de spécialistes de sa maladie. Cette

¹⁴⁴¹ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.131-132 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.128 : « El marido le desprende la blusa y desliza suavemente la yema de los dedos sobre los pezones. Están marchitos y la aureola turgente de otros tiempos se apaga, flácida y arrugada. Las caricias de Simón van devolviéndoles la lozanía. Lentas, las manos se deslizan, bajo la falda, por la cara interior de los muslos, y le bajan la bombacha. Sin saber cómo, Emilia se encuentra tendida sobre las sábanas, con él —también desnudo— alzándose sobre su cuerpo tembloroso. Todo sucede tal como ella quería que sucediera. Los labios de entre las piernas se le abren, súbitamente gordos y orgullosos de su pulpa. »

¹⁴⁴² *Idem* : « Esperaba un amor como el de antes y el de ahora es mejor [...]. »

mission, éloignée de ses attributions originelles de militaire, lui fait cependant considérer que ce corps et les variables qu'il note consciencieusement pourraient bien le mener au pouvoir :

« Le pouvoir n'est rien d'autre qu'un faisceau d'informations, se répétait-il, et comment savoir, parmi toutes celles que je recueille, celle qui me servira un jour à de plus hautes fins. » Il écrivait des bulletins aussi minutieux qu'impropres à son rang : « La Señora perd beaucoup de sang mais elle refuse d'appeler les médecins... [...] Estimation des pertes, 19 août 1951 : cinq centimètres cubes et trois quarts... Estimation des pertes, 23 septembre 1951 : neuf centimètres cubes et sept dixièmes. » Tant de précisions suggéraient que le colonel interrogeait les infirmières, fouillait dans les poubelles, déroulait les bandes souillées.¹⁴⁴³

Le corps, même malade ou mort, peut donc devenir une source de pouvoir — bien que dans le cas présent, nous verrons que la fragilité du corps et la force de celui qui le domine s'avèreront n'être qu'apparences. Ainsi, le corps disparu de Simón est doté d'une force d'attraction suffisante pour que Dupuy l'utilise afin d'éloigner Emilia, qui se lance désespérément à sa recherche. Dès lors, l'existence d'Emilia est tendue tout entière vers l'espoir de ces improbables retrouvailles : « Depuis des années, chacun des actes de la vie d'Emilia préparait le moment où elle reverrait Simón. »¹⁴⁴⁴ Ce corps dépourvu d'existence matérielle, puisque le narrateur explique que Simón a été sans nul doute possible assassiné, est pourtant capable de conditionner le déroulement de toute une vie, et nous verrons que son influence ne fera que croître. Cependant, le corps qui à n'en pas douter génère le magnétisme le plus violent reste celui d'Evita, qui est aussi décrit comme une source d'obsession — dans des proportions bien plus extrêmes —, même avant son décès :

La fascination pour le corps mort commença même avant la maladie, en 1950. Cette année-là, Julio Cortázar termina *El Examen* [...]. C'est l'histoire d'une multitude bestiale qui accourt de tous les recoins de l'Argentine pour venir adorer un os sur la Plaza de Mayo. Les gens attendent on ne sait quel miracle, le cœur transi d'amour pour une femme vêtue de blanc, « les cheveux très blonds défaits et tombant sur les seins ». Elle est bonne, elle est très bonne, répètent les *cabecitas negras* qui envahissent la ville [...].¹⁴⁴⁵

La critique de ce roman de Cortázar touche entre autres à la vénération sans limite que pouvait susciter Evita, jusqu'à se convertir en un certain fétichisme, comme nous allons le constater.

¹⁴⁴³ *Ibid.*, *Santa Evita*, *op.cit.*, p.14 ; *Santa Evita*, *op.cit.*, p.22 : « El poder es sólo un tejido de datos, se repetía, y vaya a saber cuál de todos los que recojo me servirá un día para fines más altos. Escribía partes tan minuciosos como improprios de su rango: “La señora pierde mucha sangre pero no quiere que llamen a los médicos. /// [...] Cálculo de las pérdidas, agosto 19, 1951: cinco centímetros cúbicos y tres cuartos. /// Cálculo de las pérdidas, septiembre 23, 1951: nueve centímetros cúbicos y siete décimas.” Tantas precisiones eran indicio de que el Coronel interrogaba a las enfermeras, husmeaba en los tachos de basura, desmadejaba las vendas inservibles. »

¹⁴⁴⁴ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.19 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.18 : « Desde hacía años, cada acto de la vida de Emilia era una preparación para el momento en que volvería a ver a Simón. »

¹⁴⁴⁵ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita*, *op.cit.*, p.172-173 ; *Santa Evita*, *op.cit.*, p.221 : « La fascinación por el cuerpo muerto empezó aun antes de la enfermedad, en 1950. Ese año, Julio Cortázar terminó *El examen* [...]. Es la historia de una multitud animal que se descuelga desde todos los rincones de la Argentina para adorar un hueso en la Plaza de Mayo. La gente espera no sabe qué milagro, se rompe el alma por una mujer vestida de blanco, “el pelo muy rubio desmelenado cayéndole hasta los senos”. Ella es buena, ella es muy buena, repiten los *cabecitas negras* que invaden la ciudad [...]. »

4.2.3.1. Le fétichisme

Evita, son apparence, puis son corps lui-même sont l'objet d'une certaine vénération. On nous rapporte qu'à l'époque, toutes les jeunes filles souhaitaient lui ressembler, et bon nombre d'entre elles portait le prénom d'Eva ou María Eva. Le véritable culte qui lui était rendu poussa des ouvriers à établir des records de travail pour soutenir sa candidature à la vice-présidence, des milliers de personnes firent toutes sortes de sacrifices en espérant ainsi lui rendre la santé, exigèrent sa canonisation, et lors de son enterrement « Certains durent être arrachés de force car ils tentaient de se suicider au pied du cadavre avec un couteau ou une capsule de poison. »¹⁴⁴⁶

Mais la fascination suscitée par Evita ne cesse pas avec sa mort, comme le suggèrent les effets que provoquent son corps embaumé ; ainsi, lorsqu'il l'aperçoit pour la première fois, « Le colonel ne put écarter les yeux des photographies : le portrait d'une créature éthérée et ivoirine, dotée d'une beauté éclipsant toutes les autres félicités de l'univers. »¹⁴⁴⁷ De même, « L'embaumeur [...] ne vivait plus que pour elle. »¹⁴⁴⁸ Quant à Yolanda, qui n'est alors qu'une enfant et prend Evita pour un jouet grandeur nature, elle avoue : « J'étais hypnotisée par la poupée. Impossible de la quitter des yeux. »¹⁴⁴⁹

Cette fascination pour le corps s'accompagne d'une vénération de tous les objets qu'Evita avait pu toucher, et le narrateur inclut ce fétichisme dans les éléments qu'il estime avoir contribué à la construction du mythe :

Pour beaucoup de gens, toucher Evita, c'était comme toucher le paradis.
Le fétichisme, voilà qui a certes joué un rôle déterminant dans la formation du mythe.¹⁴⁵⁰

Ce fétichisme est déjà évoqué un peu plus tôt dans le roman lorsque le narrateur recueille les confidences de Julio Alcaraz et découvre tous les postiches représentant les coiffures successives d'Evita :

A chaque tête était suspendu un reliquaire transparent, qui renfermait une mèche blonde.
— Ce sont celles que j'ai coupées la dernière fois que je l'ai peignée, et qu'elle était déjà morte ; j'en ai toujours une pareille sur moi, dit le coiffeur en indiquant le boîtier de sa montre.¹⁴⁵¹

¹⁴⁴⁶ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.15 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.24 : « Algunos tuvieron que ser arrancados a la fuerza porque trataban de suicidarse a los pies del cadáver con navajas y cápsulas de veneno. »

¹⁴⁴⁷ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.20 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.29 : « El Coronel no pudo apartar los ojos de las fotos que mostraban a una criatura etérea y marfilina, con una belleza que hacía olvidar todas las otras felicidades del universo. »

¹⁴⁴⁸ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.21 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.31 : « El embalsamador [...] ya no vivía sino para ella. »

¹⁴⁴⁹ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.206-207 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.265 : « Estaba hipnotizada por la Pupé. No le podía quitar los ojos de encima. »

¹⁴⁵⁰ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.169 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.217 : « Para mucha gente, tocar a Evita era tocar el cielo. »

El fetichismo. Ah, sí; eso ha tenido una enorme importancia en el mito. »

Dans son analyse, le narrateur évoque donc ces fétiches : « Je sais qu'il existe une centaine — peut-être plus — d'objets utilisés, baisés ou touchés par la dame de l'espérance, ayant servi pour ce culte. »¹⁴⁵² Il en fait une liste non exhaustive, qu'il achève par l'élément suivant : « Le corps momifié d'Evita elle-même. »¹⁴⁵³

En effet, le corps va se charger peu à peu d'une force d'attraction irrésistible qui fera de lui un fétiche à part entière. Ceux qui ne l'ont jamais vu vont par exemple tenter de résoudre le mystère de sa disparition pour trouver l'endroit où est cachée Evita ; quant à ceux qui l'ont approchée, ils ne peuvent plus se passer d'elle, comme Moori Koenig, que le corps d'Evita va plonger dans un état de dépendance extrême. Ainsi, lorsqu'il est mis à l'isolement pour insubordination, il ne pense qu'au manuscrit de *Mi mensaje* et aux cahiers d'écolier écrits de la main d'Evita :

Pendant la demi-heure à peine qu'on lui avait accordée pour dire adieu à sa famille, il avait moins songé à embrasser ses filles et à prendre son linge qu'à rassembler ces documents sans lesquels il devenait vulnérable, sans avenir, un non-être.¹⁴⁵⁴

Ces reliques qu'il conserve et sans lesquelles le colonel estime n'être plus rien ne sont qu'une partie des fétiches qui l'obsèdent, le plus puissant de tous étant le corps même d'Evita : la plus grande punition pour Moori Koenig devient alors l'absence d'Evita à ses côtés.

Ainsi, même réduit à la dimension d'objet, le corps (ainsi que ses attributs, et tout ce qu'il a touché) exerce une fascination extrême, il est vu comme un élément sacré dont les pouvoirs touchent au divin. Cette obsession que peut susciter le corps s'exprime également à travers une sensation de démultiplication étonnante : bien que n'étant pas sujet, sa présence semble pourtant croître.

4.2.3.2. Des corps démultipliés

Aussi bien le corps d'Evita que de Simón vont prendre des mesures hors du commun — bien qu'à des degrés différents, l'un étant un personnage public et l'autre non. C'est la

¹⁴⁵¹ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.70 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.92 : « De todas las cabezas colgaba un relicario transparente dentro del cual había otras hebras de pelo rubio.

—Son las que le corté al peinarla por última vez, cuando ya estaba muerta —dijo el peluquero—. Siempre llevo un rizo igual a ése entre las tapas de mi reloj. »

¹⁴⁵² *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.170 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.217 : « Sé que hay unos cien —por lo menos cien— objetos usados, besados o tocados por la Dama de la Esperanza, que han servido para su culto. »

¹⁴⁵³ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.170 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.218 : « El cuerpo momificado de la propia Evita. »

¹⁴⁵⁴ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.249 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.320 : « En la media hora escasa que le habían concedido para despedirse de la familia, se había ocupado menos de besar a las hijas y de amontonar su ropa que de reunir esos papeles sin los cuales se tornaba vulnerable, acabado, un no ser. »

disparition de Simón qui est à l'origine de cette sensation d'omniprésence pour Emilia, qui le cherche partout, le voit partout :

Elle recevait de temps en temps des messages de gens qui croyaient avoir vu son mari mort ici ou là, dessinant des cartes comme si de rien n'était. Rien ne lui paraissait bizarre. Elle aussi aurait juré que c'était lui qu'on apercevait photographié dans les tribunes de l'Exposition rurale ou parmi les visiteurs de la Foire du livre. C'était son dieu et, tel le Dieu de la messe, il était partout. Il reviendrait tôt ou tard. Il fallait juste être patient avec lui.¹⁴⁵⁵

Elle se lance ainsi à la recherche de ce Simón multiple que certains affirment avoir vu ; faute d'une tombe concrète où le pleurer, Emilia continue à espérer que l'un de ces Simón la retrouvera enfin.

Quant à Evita, sa mort donne lieu à des funérailles grandioses, aux chiffres vertigineux :

Un demi-million de personnes embrassèrent le cercueil. [...] Autour de l'édifice funéraire on accrocha dix-huit mille couronnes de fleurs, et il y en avait autant dans les chapelles ardentes dressées dans les capitales de province ou les chefs-lieux de district, où la défunte était représentée par des photographies hautes de trois mètres. Le colonel assista à la veillée mortuaire, affublé du crêpe de deuil obligatoire, avec les vingt-deux aides de camp qui l'avaient servie. [...] Le matin des obsèques, [l]e cercueil fut placé sur un affût de canon et tiré par une formation de trente-cinq représentants syndicaux en manches de chemise. Dix-sept mille soldats se postèrent dans les rues pour lui rendre les honneurs. On lança des balcons un million et demi de roses jaunes, de giroflées des Andes, d'œillets blancs, d'orchidées amazoniennes, de pois de senteur du lac Nahuel Huapí et de chrysanthèmes qu'avait expédiés l'empereur du Japon par avion militaire. « Des chiffres, dit le colonel. Désormais, seuls les chiffres relient cette femme à la réalité. »¹⁴⁵⁶

Ce corps embaumé est donc synonyme de profusion, de surabondance ; par ailleurs, des copies du corps ne tardent pas à surgir : face au colonel, le docteur Ara commence par évoquer l'existence d'une seule copie, avant de les montrer toutes les trois à doña Juana. Il justifie de cette façon leur création :

A un oubli, il faut opposer beaucoup de mémoires, et recouvrir une histoire vraie de plusieurs histoires fausses. Vivante, votre fille n'avait pas d'égale, mais morte, quelle importance ? Morte, elle peut se répéter à l'infini.¹⁴⁵⁷

¹⁴⁵⁵ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.99-100 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.98 : « De vez en cuando recibía mensajes de gente que creía haber visto a su marido muerto acá o allá, dibujando mapas como si nada hubiera pasado. Nada le parecía raro. Ella también habría jurado que era él quien aparecía fotografiado en las tribunas de la Exposición Rural o entre los visitantes de la Feria del Libro. Era su dios y estaba, como el dios de la misa, en todas partes. Regresaría tarde o temprano. Sólo había que tenerle paciencia. »

¹⁴⁵⁶ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita*, *op.cit.*, p.24 ; *Santa Evita*, *op.cit.*, p.15-16 : « Medio millón de personas besó el ataúd. [...] Alrededor del edificio funerario se colgaron dieciocho mil coronas de flores: había otras tantas en las capillas ardientes alzadas en las capitales de provincia y en las ciudades cabeceras de distrito, donde la difunta estaba representada por fotografías de tres metros de altura. El Coronel asistió al velorio con los veintidós edecanes que la habían servido, llevando el obligatorio crespón de luto. [...] La mañana del entierro [e]l ataúd fue colocado sobre una cureña de guerra y tirado por una tropilla de treinta y cinco representantes sindicales en mangas de camisa. Diecisiete mil soldados se apostaron en las calles para rendir honores. Desde los balcones fueron arrojados un millón y medio de rosas amarillas, alhelies de los Andes, claveles blancos, orquídeas del Amazonas, alverjillas del lago Nahuel Huapí y crisantemos enviados por el emperador del Japón en aviones de guerra. "Números", dijo el Coronel. "Ya esa mujer no tiene más ancla en la realidad que los números." »

¹⁴⁵⁷ *Ibid.*, *Santa Evita*, *op.cit.*, p.45 ; *Santa Evita*, *op.cit.*, p.61 : « A un olvido hay que oponerle muchas memorias, a una historia real hay que cubrirla con historias falsas. Viva, su hija no tenía par, pero muerta ¿qué importa? Muerta, puede ser infinita. »

C'est ainsi que l'existence d'Evita n'est pas interrompue par sa mort : son histoire continue après son décès, à travers les péripéties que vont connaître son corps embaumé et ses copies.

La mort ne constitue donc pas une rupture totale dans le cas des personnages de Simón et d'Evita ; en effet, bien que leur vie ait pris fin sans nul doute possible, leur présence se fait impérieuse de bien des manières, et nous allons constater à quel point ils vont tous deux réinvestir le monde des vivants.

4.2.3.3. Des corps ressuscités d'entre les morts ?

Aussi bien Simón qu'Evita sont deux personnages dont la mort occupe une grande partie des romans. Cette « continuité » de l'existence d'Evita est organisée même avant sa mort, son embaumement étant déjà prévu pour assurer son passage à la postérité ; quant à Simón, nous avons pu constater comment il réapparaît progressivement à Emilia, par l'intermédiaire de ses sens. Il s'agit donc de deux morts fondamentalement opposées dans le sens où la première était prévue depuis des mois, tandis que la deuxième n'est que présumée, puisque le corps de Simón a disparu. Cependant, un certain nombre de points communs rassemble ces deux corps morts, qui interfèrent avec les vivants ; nous verrons ainsi que la narration en fait des figures christiques, qui de plus sont loin de ressembler à des gisants : dotées de volonté, elles s'agitent et prouvent bénéficier d'un certain pouvoir, qui parfois se fait vengeur.

4.2.3.3.1. Des figures christiques

Aux yeux de certains personnages, l'existence de Simón et d'Evita, même morts, se fait si impérieuse qu'ils semblent ressusciter d'entre les morts et présentent des caractéristiques christiques.

Ce processus est particulièrement flagrant en ce qui concerne Simón ; en effet, bien des éléments nous amènent à assimiler ce personnage à une figure christique, et justifient les termes de crucifixion et de résurrection. Le premier élément de caractérisation de Simón est qu'il semble ressusciter d'entre les morts, comme le Christ : Large Lenny le nomme le « ressuscité »¹⁴⁵⁸, et il avertit de son retour en récitant des versets de l'évangile de Luc — le dernier chapitre de cet évangile rapportant les apparitions de Jésus ressuscité.

Le deuxième élément de caractérisation de ce personnage est le fait troublant qu'il ne présente aucun signe du vieillissement qui s'est imprimé naturellement sur Emilia. Nous pouvons donc avancer qu'il est exempt de tous les *stigmates* qu'auraient pu imprimer les années sur son corps — ou même de la torture qu'on suppose qu'on lui a infligée ; ce point

¹⁴⁵⁸ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatoire, op.cit.*, p.115 ; *Purgatorio, op.cit.*, p.112 : « el resucitado ».

semble important dans la mesure où l'on insiste également sur les marques laissées par le temps sur le corps d'Emilia, mais aussi sur les traces qu'ont imprimées sur son psychisme la disparition de Simón et les méfaits de son père. Ainsi, dans un processus d'inversion sur lequel nous reviendrons, si c'est Simón qui a été annihilé physiquement par la dictature, c'est Emilia qui en a été *marquée*, aussi bien par la violence psychologique qu'a induit la disparition brutale de l'être aimé que par les années qui ont passé par la suite, car Emilia a vieilli seule, et les marques de l'âge ne sont que les marques visibles de son purgatoire de trente ans. Ainsi, le mot de *stigmata* ne peut que s'imposer à notre esprit.

D'autre part, certains éléments assimilent sans nul doute possible Simón à une figure christique, et ce dès la deuxième page, lorsque Emilia évoque l'étrange jeunesse de son mari : « Il restait *cloué* à l'âge de trente-trois ans »¹⁴⁵⁹.

La mort de Simón au même âge que le Christ, associée à un verbe qui ne peut qu'évoquer l'image du Christ cloué sur la croix (ainsi que la brutalité de cette mort), sont autant d'éléments qui rapprochent Simón de la figure christique. De même, Emilia utilise le terme de « calvaire » pour qualifier leur expérience : « [...] après le calvaire qu'ils avaient vécu ensemble, il était inconcevable qu'il l'eût remplacée »¹⁴⁶⁰.

Ce choix n'est pas anodin : il évoque certes l'épreuve de la disparition de Simón pour Emilia, mais aussi la passion du Christ et sa crucifixion. Cependant, Simón n'est pas ici le seul « crucifié », puisque Emilia elle aussi s'intègre à l'expérience de ce martyr, mais sa passion ne s'achèvera qu'à la fin du roman : elle vit depuis la disparition de son époux un cauchemar symbolisé par le purgatoire, et au bout de trente ans, elle accède enfin à une sorte de « résurrection » (trois jours après avoir retrouvé Simón, et un dimanche), à son paradis. On peut par ailleurs remarquer une continuité dans le processus d'inversion que nous venons d'évoquer, car si l'on s'attache au symbolisme catholique, Simón est « crucifié » 30 ans auparavant, mais il réapparaît un vendredi (jour de la crucifixion), et le dimanche suivant c'est Emilia qui d'une certaine manière ressuscite, comme nous serons amenés à le constater plus en détail et comme nous y prépare également la narration : « Elle a été ressuscitée par l'espoir de revoir Simón [...] ».¹⁴⁶¹

¹⁴⁵⁹ Pour les besoins de notre étude, la traduction commerciale s'éloignant du texte original, nous traduisons ce passage. MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatorio*, *op.cit.*, p.14 ; « Seguía *clavado* en los treinta y tres años ». Nous soulignons.

¹⁴⁶⁰ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.14-15 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.14 : « [...] después del calvario que habían vivido juntos, no concebía que la hubiera reemplazado. »

¹⁴⁶¹ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.250 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.241 : « A ella la resucitó la esperanza de volver a ver a Simón [...] ». »

Mais si l'on en revient à Simón, il incarne le « détruit » universel, et son assimilation à une figure christique en fait le représentant de tous les martyres de la dictature. En effet, son sort est lié aux autres disparus, et déjà de son vivant Simón avait comparé les victimes de la dictature au Christ. C'est par ailleurs lorsqu'il ose critiquer la pratique de la torture (lors d'un repas avec sa belle-famille en compagnie de Videla) qu'il signera probablement son arrêt de mort :

Tourmenter un seul être humain équivaut pour moi à les tourmenter tous. Je l'ai entendu dire au curé de mon village. Quand ils ont crucifié le Christ, ils ont crucifié toute l'humanité.
Ce n'est pas comparable. Il n'y a eu qu'un seul Christ. C'était Dieu incarné.
En effet, mais personne ne le savait, il y a deux mille ans.¹⁴⁶²

Ainsi, avec cette résurrection, Emilia et Simón renouent-ils avec une continuité qu'avait interrompue la dictature ; cette reprise du cours des choses est soulignée par Simón, lorsqu'Emilia s'inquiète de la conduite à tenir s'ils venaient à croiser une de ses amies : « Nous la saluerons, n'est-ce pas ? Tôt ou tard, il faudra bien que je fasse sa connaissance. La vie continue. »¹⁴⁶³ Cette réflexion selon laquelle *la vie continue*, paradoxale dans la bouche d'un personnage censé être mort, souligne la prolongation de son existence, dans une sorte de permanence.

Le corps embaumé d'Evita présente un processus similaire d'assimilation explicite à une figure christique, bien que de façon moins fortement marquée cependant. Nous avons déjà évoqué la force qu'il acquiert à travers les chiffres formidables qu'il suscite, et sa mort devient paradoxalement source d'immortalité : « [...] seule la mort permettait d'être, comme Evita, immortel. »¹⁴⁶⁴

Il semble donc survivre à toutes les épreuves, et Galarza, chargé de l'escorter jusqu'à sa tombe en Italie, le compare ouvertement au sacrifice du Christ :

[...] il songea qu'Evita avait connu plusieurs morts au cours des seize derniers mois, et qu'elle les avait toutes surmontées : l'embaumement, les enlèvements, le cinéma où elle était devenue une poupée, l'amour et les injures du colonel, les délires extravagants d'Arancibia dans la mansarde de Saavedra. Il pensa qu'elle mourait presque chaque jour, tel le Christ lors du sacrifice de la messe.¹⁴⁶⁵

¹⁴⁶² *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.50-51 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.47-48 : « Atormentar a un solo ser humano equivale para mí al tormento de todos. Se lo oí decir al párroco de mi pueblo. Cuando crucificaron a Cristo crucificaron también a la humanidad.

No se puede comparar. Cristo hubo sólo uno. Era dios encarnado.

Sí, pero hace dos mil años nadie lo sabía. »

¹⁴⁶³ *Ibid.*, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.144 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.141 : « Nos acercamos a saludarla, ¿no? Tarde o temprano tengo que conocerla. La vida sigue. »

¹⁴⁶⁴ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita*, *op.cit.*, p.262 ; *Santa Evita*, *op.cit.*, p.337 : « [...] sólo en la muerte se podía ser, como Evita, inmortal. »

¹⁴⁶⁵ *Ibid.*, *Santa Evita*, *op.cit.*, p.291 ; *Santa Evita*, *op.cit.*, p.375 : « Pensó que Evita había pasado por varias muertes en los últimos 16 meses, y a todas esas muertes había sobrevivido: al embalsamiento, a los secuestros, al cine donde había sido una muñeca, al amor y a las injurias del Coronel, a los insensatos delirios de Arancibia en el altillo de Saavedra. Pensó que Ella moría casi a diario, como Cristo en el sacrificio de las misas. »

Ces deux corps paraissent donc, chacun à sa façon, accéder à une forme d'immortalité, puisque la mort ne constitue pas pour eux une rupture totale : ils y « survivent » — c'est le terme employé par Galarza dans la langue originale du texte —, et les mauvais traitements que leur ont infligés les vivants n'ont pas réussi à les détruire. Il s'agit donc de corps puissants malgré leur statut de défunt, résistant à bien des exactions, et nous allons constater que leur force désoriente les vivants au point de les faire douter de la réalité de leur mort.

4.2.3.3.2. Des cadavres de plus en plus vivants

Nous avons déjà pu constater comment Simón reparaît progressivement dans la vie d'Emilia, qui le ressent dans ses rêves et à l'intérieur même de son propre corps, ainsi qu'elle l'explique : « Puisqu'il n'a pas de tombe, j'ai été sa tombe. Maintenant, il veut sortir de moi. »¹⁴⁶⁶ Le disparu est donc doté de volonté, il finit par surgir à l'extérieur d'Emilia, qui l'aperçoit tout d'abord dans un miroir, avant de le *voir* entrer dans sa réalité à elle et de le *sentir* par l'intermédiaire de tous ses autres sens. Nous ne reviendrons donc pas sur les manifestations de vigueur de ce corps qui se fait de plus en plus impérieux, au point de convaincre Emilia qu'il est impossible qu'il soit réellement mort — le traumatisme de ne pas avoir pu enterrer son mari favorisant bien sûr également ce refus de croire à son assassinat.

Le corps d'Evita et sa perception par les autres personnages vont également tendre à déplacer la limite entre vie et mort. Tout d'abord, il s'oppose au cadavre « classique » en ce qu'il est incorruptible, et qu'il sent étrangement bon ; plusieurs personnages remarquent ainsi son parfum, que l'on verra bientôt comme une manifestation de vie :

L'odeur était douceâtre, à peine perceptible. Le colonel s'étonna de ne pas y avoir songé jusque-là : les copies étaient inodores, mais pas le véritable corps. Quelle importance ! Les différentes versions d'Evita ne seraient plus jamais réunies.¹⁴⁶⁷

Bien que le colonel n'y accorde que peu d'intérêt sur le moment, le corps exhale ainsi « un suave parfum d'amande et de lavande »¹⁴⁶⁸. D'une part, cette caractéristique l'éloigne de l'état de cadavre pour le rapprocher d'un simple corps féminin au parfum jugé agréable, et d'autre part, la narration semble sous-entendre que le corps s'exprime à travers ces émanations, qui le différencient de ses copies — et pourraient bien compromettre les plans du colonel pour le faire disparaître, dans un de ses nombreux actes de « résistance ».

¹⁴⁶⁶ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.97 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.96 : « Como no tiene tumba, yo fui su tumba. Ahora quiere salir de ahí. »

¹⁴⁶⁷ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita*, *op.cit.*, p.157 ; *Santa Evita*, *op.cit.*, p.202 : « El olor era dulce, apenas perceptible. El Coronel se preguntó cómo no lo había pensado antes: el cuerpo verdadero olía y las copias no. Qué importaba eso. Las versiones de Evita nunca volverían a estar juntas. »

¹⁴⁶⁸ *Ibid.*, *Santa Evita*, *op.cit.*, p.20 ; *Santa Evita*, *op.cit.*, p.29 : « un suave aroma a almendras y lavanda. »

De même, nombreux sont les personnages qui ont l'impression que le corps respire. C'est le cas tout d'abord de doña Juana : « Sa propre mère, doña Juana Ibarguren, s'était évanouie lors d'une visite en croyant l'entendre respirer. »¹⁴⁶⁹ C'est également le cas d'Arancibia, alors qu'il veille sur le corps avec le colonel :

— Vous avez senti ? demanda soudain le fou.

[...]

— Il n'y a rien.

— Mais si, elle bouge.

— Il n'y a rien, répéta le colonel.

— Nous avons enterré les copies, dit le fou. C'est Elle qui est ici, la jument. Je m'en suis rendu compte tout de suite, à cause de l'odeur.

— Ils ont tous la même odeur, le cadavre, les copies. On les a traités avec des produits chimiques.

— Non, ce corps respire. Peut-être l'embaumeur lui a-t-il fourré quelque chose dans les viscères, pour qu'il s'oxygène. Et s'il y avait un micro ?

— Impossible. Les médecins du gouvernement ont étudié les radiographies. La défunte est intacte, comme une personne vivante. Mais elle n'est pas vivante. Elle ne peut pas respirer.¹⁴⁷⁰

Moori Koenig se sent ainsi obligé d'affirmer que malgré les apparences, Evita n'est pas vivante. Nous avons déjà pu constater qu'il finira par ne plus en être vraiment convaincu, face à la résistance que semble lui opposer le corps, puisque dès le départ il ne peut le cacher à l'endroit prévu à cause d'un incendie — dont il ne trouvera pas trace dans la presse le lendemain. Le corps déjoue les plans du colonel, et les personnages lui attribuent des capacités réservées aux vivants ; ainsi Arancibia affirme-t-il : « Elle se surveille elle-même, elle n'a besoin de personne. Elle vit davantage chaque jour. »¹⁴⁷¹ — commentaire qui prend un sens plus extrême encore lorsqu'un peu plus loin, certains indices nous montrent qu'Arancibia est convaincu de pouvoir ramener le corps à la vie grâce au *Livre des Morts*. Le narrateur lui-même a cette même sensation que le corps est actif :

¹⁴⁶⁹ *Idem* : « La propia madre, doña Juana Ibarguren, se había desmayado durante una de las visitas al creer que la oía respirar. »

¹⁴⁷⁰ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.183 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.234 : « —¿Siente? —dijo de pronto el Loco.

[...]

—No hay nada.

—Siéntala. Se está moviendo.

—No hay nada —repitió el Coronel.

—Las que enterramos eran las copias —dijo el Loco—. Ésta es Ella, la Yegua. Me di cuenta enseguida, por el olor.

—Todos huelen: el cadáver, las copias. A todos los han tratado con químicos.

—No. Este cuerpo respira. Tal vez el embalsamador le metió algo en las vísceras, para que se oxigene. A lo mejor tiene un micrófono.

—No es posible. Los médicos del gobierno vieron las radiografías. La Difunta está intacta, como una persona viva. Pero no está viva. No puede respirar. »

¹⁴⁷¹ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.229 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.293 : « Ella se cuida sola. No necesita a nadie. Cada día vive más. »

[...] je découvrais, grâce à de nombreux indices, que les cadavres ne supportent pas le nomadisme. Celui d'Evita, résigné aux traitements les plus cruels, semblait se révolter quand on le transportait de-ci, de-là.¹⁴⁷²

Ce corps, loin d'être aussi inerte qu'il le paraît, se rebelle, et ainsi son histoire continue, comme l'exprime le colonel, qui a alors sombré dans la folie : « Ce qu'elle avait été n'était pas renfermé dans ce passé-là. Dans aucun passé, d'ailleurs, car elle se tissait elle-même, jour après jour. Elle n'existe que dans l'avenir [...] »¹⁴⁷³ De même, Galarza commence à tenir de véritables conversations avec le corps pendant la traversée vers l'Italie :

Après avoir franchi l'équateur, Galarza commença à se sentir, sans aucune raison particulière, moins seul. [...] Son unique dérivatif était de descendre dans la cale et de converser avec « Personne ». Il y allait avant l'aube et restait souvent un moment après le lever du soleil. Il lui racontait les innombrables maladies de sa femme et le malheur d'une vie sans amour. « Tu aurais dû la quitter, lui disait "Personne". Tu aurais dû lui demander pardon. » Il entendait la voix s'écouler entre les grues ou de l'autre côté de la coque, dans la mer.¹⁴⁷⁴

D'autres personnages, moins irrationnels, ressentent également la présence particulière de ce corps, qui semble parfois étrangement vivant. C'est le cas par exemple de Perón, lorsqu'il est surpris dans son bureau par « une odeur de fleur mêlée à la benzine »¹⁴⁷⁵ : « C'est Elle, disait-il. C'est Eva qui veut descendre de la mansarde. »¹⁴⁷⁶

Il émane ainsi de ces deux corps des manifestations de « vie » ; pour reprendre les mots d'Alcira dans *El cantor de tango*, chacun d'eux est « un mort qui ne voulait pas accepter sa condition, comme tous ceux qui n'ont pas de tombe »¹⁴⁷⁷. Certains ont ainsi l'impression que ce corps mort respire, qu'il est réellement *présent* ou qu'il impose sa volonté aux vivants ; de fait, ces corps sont dotés d'un pouvoir de prime abord insoupçonné, comme nous allons le constater.

¹⁴⁷² *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.50 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.67 : « [...] descubría más y más indicios de que los cadáveres no soportan ser nómades. El de Evita, que aceptaba con resignación cualquier crueldad, parecía sublevarse cuando lo movían de un lado a otro. »

¹⁴⁷³ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.300 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.386-387 : « Lo que Ella fue no está en esos pasados. No está en ningún pasado porque Ella iba tejiéndose a sí misma todos los días. Existe sólo en el futuro. »

¹⁴⁷⁴ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.293 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.375 : « Después de cruzar la línea del ecuador, Galarza comenzó a sentirse, sin razón alguna, menos solo. [...] Su único entretenimiento era bajar a la bodega y conversar con Persona. Llegaba antes del amanecer y más de una vez se quedaba hasta después de la salida del sol. Le refería las incontables enfermedades de su mujer y la infelicidad de una vida sin amor. "Te hubieras separado", le decía Persona. "Hubieras perdido perdón." Oía fluir la voz entre las torres de la carga o al otro lado del casco, en el mar. »

¹⁴⁷⁵ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le roman de Perón, op.cit.*, p.56 ; *La novela de Perón, op.cit.*, p.69 : « un olor de flores y bencina. »

¹⁴⁷⁶ *Idem* : « Ella —decía—, es la Eva que quiere bajar de la bohardilla. »

¹⁴⁷⁷ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le chanteur de tango, op.cit.*, p.194 ; *El cantor de tango, op.cit.*, p.202 : « un muerto que no quería aceptar su condición, como los que no tienen tumba. »

4.2.3.3.3. Des corps remplis de pouvoir

Bien que morts, les corps d'Evita et de Simón sont empreints de pouvoir, d'ordre politique pour le premier et sexuel pour le deuxième. En effet, nous avons vu comment la sexualité est synonyme de libération pour Emilia, et c'est précisément Simón qui réveille en elle un désir et un plaisir oubliés depuis longtemps ; c'est ainsi qu'au-delà de sa condition de défunt, Simón est doté d'une force vitale, capable justement pour Emilia de défier la mort :

Elle veut que le temps se fige sur son axe quand il la pénétrera, qu'on observe à la lumière du jour cette lune décroissante qui sort en cet instant, que les êtres souffrants cessent de souffrir et que les morts en finissent avec leur mort.¹⁴⁷⁸

Le corps de Simón est donc suffisamment puissant pour arrêter le cours du temps et que *les morts en finissent avec leurs morts* : il emplit à nouveau la vie d'Emilia, tout comme il envahit son corps et le comble de plaisir. Il la fait sortir d'une existence terne et médiocre qui ne lui correspond pas, et rouvre le champ des possibles, dans lequel la mort n'a plus sa place. Ce corps est donc capable de modifier la trajectoire vitale d'un autre personnage, il ramène d'une certaine façon Emilia à la vie — nous avons déjà constaté que le narrateur estime qu'elle a *ressuscité* elle aussi — : le corps mort de Simón est donc paradoxalement capable de réinsuffler la vie.

Mais c'est indéniablement le corps embaumé d'Evita qui est doté d'une force hors du commun, d'une puissance à la hauteur des passions qu'elle avait déchaînées de son vivant. Dès le coup d'Etat qui renverse Perón, ce corps devient ainsi une source de préoccupation : « [...] Perón n'inquiétait plus les généraux triomphateurs. La migraine qui les empêchait de dormir, c'était le casse-tête de la dépouille de "cette femme". »¹⁴⁷⁹ Et pour cause : il ne s'agit pas d'un corps quelconque, il est régulièrement décrit comme étant « plein », et ce qu'il renferme en fait désormais un danger :

Maintenant, ce corps est devenu trop grand, plus grand que le pays. Il est plein à ras bord. Peu à peu, nous y avons tous mis quelque chose : la merde, la haine, l'envie de le tuer à nouveau. Et comme l'affirme le colonel, il y a aussi des gens qui y ont déposé leur désespoir. Ce corps fait désormais l'effet d'un dé pipé.¹⁴⁸⁰

¹⁴⁷⁸ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.127 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.124 : « Quiere que, cuando la penetre, el tiempo se quede fijo en su eje, la luz del día vea la misma luna menguante que está saliendo ahora, que los sufrientes dejen de sufrir y los muertos acaben con sus muertes. »

¹⁴⁷⁹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita*, *op.cit.*, p.17 ; *Santa Evita*, *op.cit.*, p.26 : « [...] a los generales triunfantes ya no les inquietaba Perón. El dolor de cabeza que los desvelaba eran los despojos de "esa mujer". »

¹⁴⁸⁰ *Ibid.*, *Santa Evita*, *op.cit.*, p.133 ; *Santa Evita*, *op.cit.*, p.171-172 : « Ahora es un cuerpo demasiado grande, más grande que el país. Está demasiado lleno de cosas. Todos le hemos ido metiendo algo adentro: la mierda, el odio, las ganas de matarlo de nuevo. Y como dice el Coronel, hay gente que también le ha metido su llanto. Ya ese cuerpo es como un dado cargado. »

López Rega perçoit lui aussi que le corps d'Evita est toujours rempli de pouvoir, et souhaite s'en approprier, raison pour laquelle il organise une session de magie noire destinée à littéralement *vider* le corps d'Evita pour *remplir* celui d'Isabel :

Cette nuit, quoi qu'il arrive, le corps d'Evita restera vide pour l'éternité. [...] Son corps restera vide, mais son apparence n'aura subi aucune transformation. Dans ses veines coulera le même fleuve de formaldéhyde et de nitrate de potassium qui le garde intact, son cœur se réveillera au même endroit du corps chaque matin de l'Histoire, rien ne ternira la béatitude de son visage. Mais son âme devra pénétrer, cette nuit, sans faute, dans l'âme d'Isabel.¹⁴⁸¹

Ce qui est désigné ici comme l'âme d'Evita est d'une puissance dévastatrice, que López Rega craint de ne pouvoir dominer :

Cette âme doit prendre la place de l'autre. Mais ce n'est pas si simple. Ce sont des âmes inégales. Comment ferait-on tenir un océan dans une rivière ? Et puis il faut éviter que toute la turbulence d'Evita ne passe dans Isabel. Sinon López serait incapable de la contrôler. [...] Il aurait certes déchaîné un ouragan, mais indocile.¹⁴⁸²

Cette force, vaste comme un *océan* et aussi intense que celle d'un *ouragan*, est bel et bien celle que l'on suppose reposer dans ce corps inerte. López se propose donc de transvaser ce pouvoir d'un corps à un autre, grâce à des invocations : « [...] B A, c'est-à-dire la puissance d'une âme qui revient pour se vider dans une nouvelle apparence, B A, je suis ton corps, Isabel, je te remplis. »¹⁴⁸³

On peut noter que cette enveloppe charnelle, à l'apparence éthérée et angélique, occulte la charge de pouvoir qu'elle renferme — dans une autre manifestation du corps-masque. En effet, quel champ d'action pourrait avoir un défunt, c'est-à-dire un corps inanimé ? Ainsi, avant la séance de magie noire, López pense-t-il qu'« Evita gît à présent sans défense »¹⁴⁸⁴ ; pourtant, le rite échoue, et le corps embaumé retient en lui toute sa puissance. De même, le chapitre où apparaissent les premiers signes de désordre chez Moori Koenig est intitulé « Je me suis résignée à être une victime »¹⁴⁸⁵, d'après l'un des chapitres de *La razón de mi vida* ;

¹⁴⁸¹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le roman de Perón, op.cit.*, p.261 ; *La novela de Perón, op.cit.*, p.326-327 : « Esta noche, sea como fuere, el cuerpo de Evita quedará vacío para la eternidad. [...] Vacío quedará el cuerpo, pero no habrá mudado de apariencia. En sus venas descansará el mismo río de formaldehído y nitrato de potasio que la mantiene incorrupta, su corazón despertará en el mismo punto del cuerpo cada mañana de la historia, nada empañará la beatitud de su cara. Pero su alma deberá entrar, esta noche sin falta, en el alma de Isabel. »

¹⁴⁸² *Ibid.*, *Le roman de Perón, op.cit.*, p.271 ; *La novela de Perón, op.cit.*, p.326-327 : « Que un alma ocupe a la otra. Pero no es tan sencillo. Son almas desiguales: ¿cómo hará el océano para caber en un río? Y luego, no todas las turbulencias de Evita deberán pasar a Isabel. Si pasaran, López no podría manejarla. [...] Pondría un huracán en marcha, pero desobediente. »

¹⁴⁸³ *Ibid.*, *Le roman de Perón, op.cit.*, p.273 ; *La novela de Perón, op.cit.*, p.342 : « [...] B A, o sea la potestad de un alma que regresa para vaciarse dentro de una nueva apariencia, B A, soy tu cuerpo, Isabel, te lleno. »

¹⁴⁸⁴ *Ibid.*, *Le roman de Perón, op.cit.*, p.271 ; *La novela de Perón, op.cit.*, p.340 : « Evita yace ahora indefensa. »

¹⁴⁸⁵ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita, op.cit.*, p.103 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.133 : « Me resigné a ser víctima. »

or c'est précisément à ce tournant du roman que le lecteur va percevoir que la victime sera au final Moori Koenig, et non le corps d'Evita.

En effet, les signes de dégradation du colonel ne tardent pas à surgir, comme le lui fait remarquer un autre militaire : « Regardez ce qu'elle vous a fait, vous n'êtes plus le même. »¹⁴⁸⁶ Si au début Moori Koenig se défend d'être affecté par Evita, qui selon lui ne peut nuire à personne, les rôles vont pourtant peu à peu à s'inverser, et celui qui tenait l'autre à sa merci va s'avérer être la victime : « C'est cette femme qui veut ma mort. »¹⁴⁸⁷ Le colonel finit donc par lui attribuer une volonté, et une capacité de destruction certaine ; il se sent engagé dans un combat qu'il est en train de perdre, comme l'explique Cifuentes : « Il m'a affirmé qu'il allait dompter la jument avant qu'elle ne le détruise. »¹⁴⁸⁸ De fait, nous avons pu constater la déchéance progressive du colonel, qui sombre dans la folie, la paranoïa et l'alcoolisme, une addiction liée au manque que produit Evita en lui : « "Personne" lui avait fait plus de tort que quiconque, et cependant il la regrettait. »¹⁴⁸⁹

Ainsi, si le corps d'Evita a été sous l'autorité du colonel, c'est pourtant le corps de ce dernier qui porte des marques de dégradation infligées par ce corps maudit ; dans un mouvement d'inversion, le corps du bourreau est devenu celui de la victime :

Son pauvre corps torturé était couvert d'éruptions, de stigmates, de marques qui témoignaient de l'état de délabrement dans lequel il se trouvait.¹⁴⁹⁰

Notons que cette véritable descente aux enfers du colonel est nuancée par une pointe d'humour, puisque nous le quittons alors qu'il assiste à la retransmission des premiers pas de l'homme sur la lune, et qu'il se convainc d'y voir le cercueil d'Evita : « Ils sont en train de l'inhumer sur la Lune ! [...] Ces enfants de salauds l'ont enterrée sur la Lune. »¹⁴⁹¹

Ce trait d'humour permet aussi de sous-entendre que le corps d'Evita, tout-puissant, est capable de transgresser toutes les frontières — ou bien que son champ d'influence est tel et la terreur qu'il inspire si forte que seule la distance entre la Terre et la lune peut être suffisante pour mettre les hommes à l'abri de son pouvoir.

¹⁴⁸⁶ *Ibid.*, *Santa Evita*, *op.cit.*, p.158 ; *Santa Evita*, *op.cit.*, p.202 : « Mire lo que le hizo a usted. Usted ya no es el mismo. »

¹⁴⁸⁷ *Ibid.*, *Santa Evita*, *op.cit.*, p.238 ; *Santa Evita*, *op.cit.*, p.305 : « Esa mujer es la que me quiere ver muerto. »

¹⁴⁸⁸ *Ibid.*, *Santa Evita*, *op.cit.*, p.241 ; *Santa Evita*, *op.cit.*, p.309 : « Me dijo que iba a domar a la Yegua antes de que Ella acabara con él. »

¹⁴⁸⁹ *Ibid.*, *Santa Evita*, *op.cit.*, p.241 ; *Santa Evita*, *op.cit.*, p.308 : « Persona le había hecho más daño que nadie, y sin embargo la extrañaba. »

¹⁴⁹⁰ *Ibid.*, *Santa Evita*, *op.cit.*, p.329 ; *Santa Evita*, *op.cit.*, p.424 : « Su pobre cuerpo castigado tenía ronchas, estigmas, lastimaduras de la dejadez. »

¹⁴⁹¹ *Ibid.*, *Santa Evita*, *op.cit.*, p.336 ; *Santa Evita*, *op.cit.*, p.433 : « ¡La están enterrando en la luna! [...] Los hijos de puta la enterraron en la luna. »

Malgré les apparences, ces deux corps en errance — chacun à sa façon, mais tous deux en manque de sépulture — sont donc chargés d'un pouvoir suffisamment important pour qu'ils aient une influence sur le monde des vivants. C'est Emilia qui bénéficie de la puissance du corps de Simón, qui la fait renaître ; quant au corps embaumé d'Evita, son pouvoir est tel que certains tentent de se l'approprier, et qu'il est redouté de tous. L'équation s'inverse donc dans ce dernier cas, la victime devenant bourreau, et inversement ; ce corps est en effet rebelle, et ceux qui s'opposent à ses desseins n'en sortent pas indemnes.

4.2.3.3.4. Des corps vengeurs

La réapparition de Simón n'induit qu'une vengeance minime, et uniquement dans le sens où elle constitue une revanche — celle de tous les disparus et de leurs proches — sur la dictature. La résurrection de Simón *venge* Emilia d'une certaine façon, en mettant fin au purgatoire amoureux qu'elle subit depuis trente ans, il s'agit d'une réparation des dommages causés et du temps perdu. Il ramène la sérénité et l'espoir, comme le sous-entend la dernière phrase du roman, lorsque le couple réuni s'apprête à partir en voilier sur un fleuve pourtant trop étroit pour la navigation, mais qu'Emilia affirme avec assurance au narrateur : « Il va s'élargir pour nous. »¹⁴⁹²

Le corps d'Evita est autrement plus virulent envers ceux qui l'ont privé de tombe, et nombreux sont ceux dont la vie bascule lorsque leur route croise celle du corps. Aux premiers d'entre eux se trouve bien sûr Moori Koenig, dont nous avons pu étudier la déchéance. Il est frappé d'une malédiction dès lors qu'il prend en charge le corps embaumé, comme le souligne le narrateur : « Le corps nomade. Ce fut la fatalité du colonel. »¹⁴⁹³ Nous avons vu que le corps semble refuser de séjourner dans les endroits que lui prépare Moori Koenig, dont les plans sont toujours mis à mal ou découverts par le Commando de la Vengeance. Par ailleurs, le nom sous lequel le colonel avait décidé de publier quelques articles est éloquent :

Je me sentis néanmoins encore plus accablé à la lecture du pseudonyme choisi par le colonel pour les quatre premiers [textes] : « lord Carnavon », le nom de l'archéologue anglais qui tira Toutankhamon de son sommeil éternel et paya cette audace de sa vie.¹⁴⁹⁴

Le colonel finit par succomber au sort funeste qu'a tissé pour lui Evita, entre folie et alcoolisme. D'autres militaires sont eux aussi victimes du corps embaumé ; nous avons

¹⁴⁹² MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatoire*, *op.cit.*, p.301 ; *Purgatorio*, *op.cit.*, p.291 : « Se va a volver ancho para nosotros. »

¹⁴⁹³ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita*, *op.cit.*, p.319 ; *Santa Evita*, *op.cit.*, p.411 : « El cuerpo nómade. Esa fue la fatalidad del Coronel. »

¹⁴⁹⁴ *Ibid.*, *Santa Evita*, *op.cit.*, p.65 ; *Santa Evita*, *op.cit.*, p.86 : « Peor me sentí, sin embargo, al leer el seudónimo que había elegido el Coronel para los cuatro primeros [artículos]. Los firmaba "lord Carnavon", con el nombre del arqueólogo inglés que despertó a Tutankamón de su descanso eterno y pagó esa osadía con la vida. »

évoqué les égarements d'Arancibia, que la folie pousse à croire qu'il peut ramener Evita à la vie, et finira par assassiner son épouse. De même, lors des nombreux transferts dont il est l'objet, le corps est impliqué dans un certain nombre d'accidents ; le premier a lieu alors que c'est Galarza qui en a la garde :

[Moori Koenig] lut que Galarza avait transféré EM Matériel radio dans le fourgon du service de renseignements. Il avait reçu l'ordre de lui donner une « sépulture chrétienne » dans le cimetière de Monte Grande. En tournant au coin de la rue Pavón vers Llavallol, le véhicule avait mordu sur le bas-côté et s'était renversé. Une plaie, qui avait nécessité trente-trois points de suture, balafrait la joue gauche de Galarza. Il s'en était sorti par miracle, mais il resterait défiguré à vie.¹⁴⁹⁵

Or ce n'est pas la première fois que Galarza connaît un accident lorsqu'il transporte Evita :

Un pneu du camion du capitaine Galarza éclata dans l'avenue Varela, et la soudaine explosion lui arracha le volant des mains. Le véhicule zigzagua, grimpa sur le trottoir et resta penché, comme s'il s'excusait.¹⁴⁹⁶

Mais alors, Galarza ne s'apprêtait à enterrer que l'une des copies du corps, aussi les conséquences de l'accident furent-elles mineures. Plus tard, un autre incident, mortel cette fois-ci, se reproduira autour du corps embaumé lui-même, qui en ressortira miraculeusement parfaitement intact :

En novembre 1974, son corps fut extrait de sa tombe, à Madrid, et ramené à Buenos Aires. Dans le fourgon qui le conduisait à l'aéroport de Barajas, deux gardes civils commencèrent à se disputer pour une dette de jeu. Au moment d'emprunter l'avenue du General Sanjurjo, devant les réservoirs d'eau, ils dégainèrent, et le véhicule alla percuter dans sa course folle les panneaux du Royal Automobile Club. La cabine prit feu, les deux gardes périrent dans l'incendie. Malgré l'ampleur des dégâts, le cercueil d'Evita ne subit aucun dommage, pas même une éraflure.¹⁴⁹⁷

Quant à Fesquet, lorsqu'on lui ordonne d'enterrer l'une des copies d'Evita, une voisine qui lui tire les cartes le prévient : « Dans ton avenir, il y a une poursuite et le fantôme d'une femme morte. »¹⁴⁹⁸ Le corps semble donc entraîner dans le marasme tous ceux qui s'en approchent, les menant même parfois jusqu'à la mort. Le narrateur lui-même fait l'expérience de cette sorte de malédiction contre laquelle certains personnages l'avaient mis en garde ; ainsi a-t-il la sensation d'être victime d'un mauvais sort :

¹⁴⁹⁵ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.265 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.329 : « Leyó que Galarza había trasladado a EM Equipos de Radio en el furgón de la SIE. Tenía orden de darle "cristiana sepultura" en el cementerio de Monte Grande. Al doblar por Pavón hacia Llavallol el vehículo mordió la banquina y volcó. Un tajo de treinta y tres puntos atravesaba la mejilla izquierda de Galarza. Se había salvado por milagro pero iba a quedar desfigurado. »

¹⁴⁹⁶ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.151 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.194 : « Al camión del capitán Galarza se le reventó una goma en la avenida Varela y la explosión repentina le arrebató el volante de las manos. El vehículo zigzagueó, trepó a la vereda y quedó inclinado, como pidiendo disculpas. »

¹⁴⁹⁷ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.50-51 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.67-68 : « En noviembre de 1974, su cuerpo fue retirado de la tumba en Madrid y trasladado a Buenos Aires. Mientras lo llevaban en un furgón al aeropuerto de Barajas, dos guardias civiles se pusieron a discutir por una deuda de juego. Al entrar en la avenida del General Sanjurjo, frente a los Depósitos de Aguas, ambos se atacaron a balazos y el vehículo, fuera de control, embistió las vallas del Real Automóvil Club. La cabina se incendió y los guardias murieron. Pese a la magnitud de los destrozos, el ataúd de Evita no sufrió el menor daño, ni siquiera un raspón. »

¹⁴⁹⁸ *Ibid.*, *Santa Evita, op.cit.*, p.150 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.192-193 : « En tu futuro hay una persecución y el fantasma de una mujer muerta. »

Le dimanche, un de mes frères me téléphona : notre mère était morte plusieurs jours auparavant à l'autre extrémité du continent. « Nous l'avons déjà enterrée, me dit-il. Ce serait absurde que tu viennes. » Je lui reprochai de ne pas m'avoir prévenu. « Nous avons perdu ton numéro de téléphone, me répondit-il. Impossible de le retrouver. Nous l'avons cherché longtemps. Tous l'avaient perdu. Comme si tu étais victime d'un maléfice. »

Je raccrochai, tremblant ; je me sentais exactement dans cet état depuis des jours : en butte à un mystérieux sortilège.¹⁴⁹⁹

Loin d'être sans défense, les corps de Simón et Evita sont dotés d'une telle puissance qu'ils peuvent se faire justice eux-mêmes. En ce qui concerne Simón, la revanche contre ses bourreaux prend la forme simple du bonheur retrouvé entre lui et Emilia ; le corps d'Evita, en revanche, frappe sans pitié ceux qui tentent de s'approprier sa destinée et l'empêchent encore et toujours de reposer en paix. Ces deux corps morts sont ainsi capables de faire resurgir la vie, ou au contraire de condamner à mort leurs ennemis ; dans les deux cas, ils ont dépassé leur mort pour accéder à une sorte d'immortalité, dans laquelle ils sont victorieux de leurs bourreaux.

Le corps, dont nous avons vu dans une première sous-partie qu'il était réductible de bien des façons au statut de victime, peut donc transformer les caractéristiques mêmes qui en faisaient un élément défaillant pour jouir d'un certain pouvoir et se placer du côté des vainqueurs. En effet, sa condition d'enveloppe en fait tout d'abord un allié de poids dans les rapports de force, en ce qu'il constitue un masque que l'on peut moduler afin de présenter à son entourage l'image la plus à même de favoriser une ascension vers le pouvoir, ou d'occulter certaines faiblesses. D'autre part, sa sexualité est source d'une puissance accessible à tous, inaliénable, et l'exercice du pouvoir et de la liberté passe par une sexualité exercée sans entraves. Enfin, si le corps reste défini par sa mortalité, l'œuvre de Martínez présente deux corps exceptionnels qui vont faire preuve d'un pouvoir hors du commun, puisque la mort ne constitue pas pour eux une fin totale. En effet, ils semblent se démultiplier dans la mort, leur présence envahit le monde des vivants — qui, dans le cas d'Evita, rend même un culte aux objets lui ayant appartenu —, au point d'être présentés comme des êtres ressuscités. Ces corps morts sont bel et bien actifs, dotés d'un pouvoir suffisant pour interférer violemment avec les vivants, et même parvenir à se venger d'eux. Ainsi, malgré les nombreuses défaillances et autres prises faciles qu'il offre à ses bourreaux, et qui comme nous

¹⁴⁹⁹ *Ibid.*, *Santa Evita*, *op.cit.*, p.63-64 ; *Santa Evita*, *op.cit.*, p.84 : « Ese domingo, uno de mis hermanos llamó por teléfono para decirme que nuestra madre había muerto días atrás en el otro extremo del continente. “Ya la enterramos”, dijo. “No tendría sentido que vengas.” Protesté porque no me habían avisado antes. “Perdimos tu número de teléfono”, me respondió. “Nadie podía encontrarlo. Hicimos una larga búsqueda. Todos lo habían perdido. Fue como si estuvieras dentro del cerco de un maleficio.” »

Colgué temblando, porque llevaba días sintiéndome exactamente así, llagado por la perfidia de un maleficio desconocido. »

l'avions vu précédemment en font la plupart du temps une victime, le corps peut aussi être source de vie et constituer un outil d'ascension vers le pouvoir.

Le corps est ainsi fondamentalement lié à l'exercice du pouvoir dans l'œuvre de Martínez, et occupe une place décisive dans les rapports de force qui y sont présentés. Les romans sont peuplés de corps à l'épaisseur toute particulière, qui sont le reflet de leur extrême dualité : victime ou bourreau, le corps permet de faire l'expérience du plaisir ou de la souffrance, d'accéder au pouvoir ou d'asservir l'Autre.

Essentiellement imparfait, la défaillance première du corps vient de sa finitude : tout entier tendu vers une mort inéluctable, il ne peut lutter contre son vieillissement — une inquiétude profonde chez l'auteur —, et les maladies qui l'affectent peuvent aussi précipiter son décès. Au-delà de ces faiblesses indépendantes de toute action humaine, le corps constitue également une véritable carte sur laquelle on peut lire les affrontements des personnages entre eux ; les troubles somatiques expriment ainsi, sans que les protagonistes ne puissent les réprimer par leur seule volonté, les rapports de pouvoir qui sont à l'œuvre — certains même, plus fragiles, allant jusqu'à s'infliger une véritable autodestruction.

Le corps, à travers ses pathologies, devient ainsi le reflet d'une certaine hiérarchie qui s'établit entre les personnages ; mais certains d'entre eux vont volontairement utiliser ces défaillances intrinsèques pour se placer enfin dans une position de dominant. Toutes les violences sont alors permises, que l'on essaie de s'approprier la force vive de l'Autre à travers un certain vampirisme, ou qu'on le brise en retournant sa sexualité contre lui, en le dressant, en se l'appropriant par tous les moyens et enfin en exerçant sur lui un droit de vie et de mort que l'on s'octroie arbitrairement.

Cet état des lieux bien sombre de la corporéité est la teinte dominante dans l'œuvre de Martínez, qui compte cependant également quelques cas notables de corps victorieux. Leur apparence modulable, leur sexualité synonyme de libération, en font des personnages puissants, capables même de défier leur finitude, et de continuer à exercer leur pouvoir depuis cet au-delà que constitue la mort.

Les personnages repoussent ainsi les limites de leur propre corps en s'appropriant à travers lui le corps de l'Autre, ou encore en accédant à la position de dominant à laquelle ils aspirent : nous retrouvons ici la dichotomie entre perdants et vainqueurs que nous avons étudiée dans le

domaine de l'Histoire, dichotomie que le corps incarne en devenant alors objet de soumission ou bien outil de domination.

Les corps de l'œuvre de Martínez dépassent donc amplement leur simple condition d'enveloppe charnelle ; comme la majorité des corps littéraires, ils sont hautement signifiants à travers leur description, mais ici leur originalité tient à ce qu'ils occupent une place fondamentale dans la mise en place des rapports de force. L'auteur dote même d'un corps les personnages qui en sont habituellement dénués, car abstraits ; c'est le cas de l'Argentine elle-même, qui est actrice des romans, et se trouve incarnée à travers trois personnages. Elle est tout d'abord le corps de Perón, dont la trajectoire politique se confond avec l'histoire de son pays :

[C]e qui partageait une chambre avec moi à Madrid, rien que lui et moi, s'appelait Perón. Ce n'était pas un simple homme. C'étaient vingt années de l'Argentine, bonnes ou mauvaises. J'observais les taches de son visage, ses petits yeux malicieux, j'entendais sa voix éraillée. Mon pays tout entier s'inscrivait sur son corps : la haine de Borges, les exécutions de la Libertadora, les organisations révolutionnaires, la bureaucratie syndicale et, même si je l'ignorais encore, s'y inscrivaient aussi les morts de Trelew.¹⁵⁰⁰

L'état de l'Argentine est alors à l'image de la santé défaillante de son leader, lorsqu'il est appelé à retourner dans sa patrie en 1973 — par ailleurs López Rega lui-même réaffirme ce lien : « Un guide malade est un Etat malade »¹⁵⁰¹ — : il s'agit d'un corps en souffrance, tout comme l'Argentine est minée par la violence d'Etat, ainsi que le sous-entend le narrateur en évoquant les événements futurs de Trelew.

De plus, l'Histoire argentine se niche en partie dans la voix même du Général ; le corps de Perón devient alors une formidable caisse de résonance qui permet de ressusciter le passé, il en est la manifestation physique :

On peut tout récupérer, me dit [Perón]. Vous entendez les cris, sur la place ?
Je les sentis. Je perçus l'agitation de la foule, comme si la ville était parcourue par un torrent de lave. Ma mémoire fut inondée de cendres incandescentes.
Dans le jardin, la nuit tomba. Le Général ouvrit les bras et s'écria : « Camarades ! » Sa voix était rauque et jeune, celle de jadis.¹⁵⁰²

¹⁵⁰⁰ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Le roman de Perón, op.cit.*, p.277 ; *La novela de Perón, op.cit.*, p.347-348 : « [A]quello que coexistía conmigo dentro de un cuarto de Madrid, a solas, se llamaba Perón. No era un simple hombre. Eran veinte años de Argentina, en contra o a favor. Veía las manchas de su cara, la picardía de sus ojos chiquitos, oía su voz agrietada. Mi país entero pasaba por su cuerpo : el odio de Borges, los fusilamientos de la Libertadora, los gremios revolucionarios, la burocracia sindical, y aunque no lo supiera entonces, también pasaban por allí los muertos de Trelew. »

¹⁵⁰¹ *Ibid.*, *Le roman de Perón, op. cit.*, p.262 ; *La novela de Perón, op. cit.*, p.328 : « Un conductor enfermo es un Estado enfermo. »

¹⁵⁰² *Ibid.*, *Le roman de Perón, op. cit.*, p.281 ; *La novela de Perón, op. cit.*, p.353 : « Todo se puede recuperar, me dijo [Perón]. Oiga el griterío en la plaza.

Lo sentí. Oí cómo se agitaba la multitud, encendiendo la ciudad como un torrente de lava. Sobre mi memoria llovieron las cenizas incandescentes.

En el jardín se hizo de noche. El General abrió los brazos y exclamó:
¡Compañero! Su voz era ronca y joven, la de antaño. »

L'Argentine, c'est aussi le corps embaumé d'Evita, qui devient un symbole redoutable après la chute de Perón en 1955 :

Allez donc comprendre comment le corps mort et inutile d'Eva Duarte s'est confondu peu à peu avec ce pays. [E]n l'embaumant, vous avez changé le cours de l'histoire. Vous avez introduit l'histoire dans le corps de cette femme.¹⁵⁰³

Le corps d'Evita a en effet acquis des dimensions hors normes, et semble constituer une part de chacun des Argentins : « Eva Perón. Vous imaginez ? Le cadavre. Un président de la République m'a déclaré : "Ce cadavre, c'est nous tous. C'est le pays." »¹⁵⁰⁴

L'Argentine est enfin incarnée dans *Purgatorio* par le corps d'Ethel, dont la mémoire défaillante représente l'amnésie collective frappant la population sous la dictature, préférant fermer les yeux face à tant de violence. Son corps affaibli est à l'image du pays, saccagé par la junte : « La mère d'Emilia ressemblait à ce qu'était alors le pays, à ce que j'ai craint moi-même de devenir vingt ans plus tard. »¹⁵⁰⁵

Le corps occupe donc une place absolument fondamentale dans l'œuvre de Martínez : depuis ses écrits journalistiques, dans lesquels transparaît déjà une certaine inquiétude quant à la finitude de cette enveloppe charnelle, jusqu'à ses derniers écrits fictionnels, le corps est un concept central pour l'auteur. Son dernier roman publié à ce jour, *Purgatorio*, nous offre ainsi trois portraits de personnages dont les corps ont été marqués de diverses façons par la dictature ; on peut noter que le tout dernier roman écrit par Martínez, achevé mais qu'il n'a pas eu le temps de corriger dans sa totalité, continue à placer le corps et ses souffrances au centre de ses préoccupations. Cette œuvre, intitulée *Olimpo*, relate comment les dieux de l'Olympe, fatigués de leur immortalité, mais ne sachant comment y mettre fin, parcourent l'histoire humaine afin de trouver le meilleur moyen de mourir. Leur premier choix se porte sur le terrible génocide perpétré dans l'Allemagne nazie, mais il ne leur permet pas de parvenir à leurs fins ; ils se rendent alors en Argentine, et y trouvent un lieu nommé Olimpo, où le sadisme, la violence et la mort atteignent des degrés inimaginables. On peut donc constater que jusque dans ses derniers ouvrages, l'auteur aura fait preuve d'un intérêt

¹⁵⁰³ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita, op.cit.*, p.28 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.39 : « Vaya a saber cómo el cuerpo muerto e inútil de Eva Duarte se ha ido confundiendo con el país. [A]l embalsamarlo, usted movió la historia de lugar. Dejó a la historia dentro. »

¹⁵⁰⁴ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita, op.cit.*, p.339 ; *Santa Evita, op.cit.*, p.437 : « Eva Perón. Imagínese. El cadáver. Un presidente de la República me dijo : "Ese cadáver somos todos nosotros. Es el país." »

¹⁵⁰⁵ Pour les besoins de notre étude, la traduction commerciale s'éloignant du texte original (*Purgatoire, op.cit.*, p.294), nous traduisons ce passage. *Purgatorio, op.cit.*, p.285 : « Perdida en las neblinas del geriátrico, la señora Ethel se levantaba menos persona cada día y se acostaba menos cuerpo. Era como el señor Ga, un personaje de Macedonio Fernández al que le extirparon sucesivamente un pulmón, un riñón, el bazo, el colon, hasta que llamó al médico para que le calmara los dolores de un pie; el médico lo examinó, meneó la cabeza y dijo que también el pie debía ser extirpado. La madre se parecía a lo que era el país entonces, a lo que temí ser yo veinte años más tarde. »

particulier pour cette thématique du corps victime de l'extrême cruauté des hommes, et à travers ses écrits les plus récents transparait en filigrane cette question obsédante et à laquelle il avait tenté d'apporter une réponse dans *Purgatorio* : comment a-t-il été possible de détourner le regard face à tant de violence ?

CONCLUSION

Le lecteur des œuvres de Martínez, et en particulier de ses romans phares du « cycle péroniste », est d'emblée frappé par l'ambiguïté de ces fictions que l'on pourrait qualifier d'*impures*, tant elles se nourrissent de genres différents, ayant recours entre autres aux codes de l'écriture de l'Histoire, du journalisme, de la biographie... Rien de surprenant donc à ce que ces œuvres hors normes, dont les critiques ont eu tant de mal à clarifier la nature — qui fait encore débat —, suscitent une réception tout aussi étonnante, les lecteurs considérant comme vrais des éléments purement fictionnels. De fait, s'il est communément accepté que dans la relation entre fiction et réalité, la première dérive de la deuxième, dans le cas qui nous intéresse, ce lien a aussi fonctionné de façon réciproque, et la fiction a bel et bien influencé la réalité.

C'est cette singularité de l'œuvre de Martínez qui nous a amené en premier lieu à nous interroger sur les procédés d'écriture ayant permis un tel impact sur les lecteurs : quelles règles ou méthodes suivies par l'auteur dans son processus de création lui avaient permis de parvenir à un tel résultat, et quelles avaient été ses motivations à l'heure de proposer une vision alternative de l'Histoire ?

Nous nous sommes donc penché sur le lien qui unit l'[H]istoire aux [h]istoires développées dans les écrits de Martínez, étude dont nous avons rendu compte dans notre première partie. Les particularités des fictions de l'auteur découlent naturellement de son maniement premier du langage comme outil de travail, à savoir le journalisme : cette profession a entraîné certaines conséquences sur la trajectoire vitale de l'auteur, mais aussi sur la formation de son mythe personnel et de son écriture.

Tout d'abord, le journalisme a été pour lui l'occasion de procéder à une réflexion sur le poids des mots : la recherche de la vérité inhérente à ce métier implique une éthique rigoureuse, que Martínez a fait rimer avec indépendance, responsabilité et respect du lecteur. Ce dernier point comprend notamment l'importance de la narration, chaque article devant être poli avec le même soin que toute pièce littéraire. De plus, comme tout bon journaliste, Martínez prit l'habitude de toujours rechercher le mot juste, et de contrôler l'exactitude de chaque détail de la moindre information, règles qu'il appliqua également comme romancier — sa passion de l'investigation ne s'arrêtait pas aux mots du journalisme, il allait ainsi jusqu'à vérifier quelles chansons étaient à la mode à telle époque qu'il souhaitait recréer, quelles espèces d'oiseau vivaient dans telle région qui serait le décor d'une scène de ses romans...

D'autre part, le journalisme a mené Martínez à se confronter à plusieurs reprises à diverses manifestations du pouvoir, depuis les pressions en apparence anodines que fit peser sur lui l'industrie cinématographique de façon à ce qu'il modère ses critiques de films, jusqu'aux terrifiantes menaces de mort de la Triple A, en passant par le jeu de communication que constituèrent ses entrevues avec le Général Perón en 1970. De toutes ces expériences naquirent des articles et chroniques journalistiques extraordinaires, qui pour l'époque étaient un véritable défi, qu'il s'agisse de l'enquête dont Martínez rend compte dans *La pasión según Trelew*, ou encore des articles publiés dans *Lugar común la muerte*. L'innovation de ces écrits réside dans leur narrativité, à laquelle nous sommes aujourd'hui habitués, mais qui était alors une gageure. Cette caractéristique en fait de clairs exemples de nouveau journalisme, Martínez faisant la part belle à sa propre subjectivité pour rapporter les faits à ses lecteurs.

Ce premier tournant de son écriture recèle également un refus du carcan imposé par les codes journalistiques, limités aux questions basiques — qui, quoi, où, quand, comment ; l'auteur aspire à plus de liberté, et ses affrontements avec les différents pouvoirs en place vont exacerber ce sentiment, le poussant à s'interroger sur la façon dont on devrait idéalement rendre compte de l'Histoire. Cette dernière faisant l'objet de manipulations évidentes de la part des puissants, il était nécessaire de l'interroger de façon à s'éloigner de la vision unique imposée par les hautes sphères du pouvoir. Influencé par les thèses de Walter Benjamin et de Hayden White, mais aussi des chroniqueurs latino-américains précurseurs du nouveau journalisme, Martínez s'est donc essayé dans ses chroniques à une écriture différente de l'Histoire.

L'auteur amorce alors un changement dans son écriture, motivé en particulier par ces entrevues avec Perón qui lui ont laissé un goût amer ; si l'on excepte l'essai initial relativement singulier que constitue *Sagrado*, *La novela de Perón* est son premier grand projet fictionnel, né de l'incapacité des genres autres que romanesques à rendre compte de cette vérité qu'il avait personnellement éprouvée. Cette progression dans ses choix d'écriture est ainsi motivée par les règles régissant les genres auxquels il s'était essayé au préalable afin de faire entendre sa voix, sans juger le résultat pleinement satisfaisant ; Martínez explique ainsi leurs caractéristiques, défendant la liberté majeure qu'offre la fiction :

Le journalisme met en scène des données de la réalité qui la remettent en question mais ne la nient pas. Il peut souligner certains événements insignifiants plutôt que d'autres d'une plus grande résonance, il peut dramatiser des détails triviaux, mais il est toujours passif (ou, si l'on préfère, il est toujours fidèle) face à la réalité. Tandis que l'Histoire réordonne la réalité tout en menant une réflexion sur celle-ci, le journalisme transforme en drame (ou en comédie) les notes de bas de page de l'Histoire. Dans les textes du journalisme narratif, la réalité s'étire, se tord, mais ne se transforme jamais en fiction.

Aussi compréhensive et vaste soit-elle, quelle que soit la soif de connaissance que renferme sa recherche, l'Histoire ne peut se permettre les doutes et les ambiguïtés que se permet la fiction. Le

journalisme ne peut certainement pas non plus se les permettre, car l'essence du journalisme réside dans l'affirmation : ceci a eu lieu, c'est ainsi que les choses se passèrent. Dès que l'Histoire trébuche sur des faits qui n'existent pas d'une seule manière, elle doit s'abstenir de les rapporter, ou elle cesserait d'être Histoire. Carmen Iglesias a avancé il y a peu que l'Histoire est aussi fondée sur le doute, car il n'y a pas de vérités absolues et parce que les documents eux aussi peuvent être manipulés. Il n'y a alors peut-être pas de certitudes, mais dans l'Histoire il y a un ordre, une logique, qui crée toujours l'illusion de vérité.

La fiction évolue, en revanche, dans un territoire où la réalité n'est jamais prévisible : la réalité n'est pas obligée d'être comme elle l'était il y a un instant. Tout ce qui est maintenant de cette façon pourrait être différent en tournant la page, et sera sans doute différent lorsqu'on le relira à un autre moment. Chaque roman crée, comme on sait, son propre univers de récits, ses crépuscules, ses pluies, ses printemps, son propre réseau d'amours et de trahisons. Cet ensemble de lois n'a aucune raison d'être semblable aux lois de la réalité. Sa seule obligation est d'engendrer une vérité qui ait une valeur en elle-même, qui soit ressentie comme vraie par le lecteur. Ce n'est pas le monde de l'Histoire ni celui des journaux, mais c'est un monde nécessaire. Sans lui, la vie et, par conséquent, l'Histoire elle aussi, seraient incomplètes.¹⁵⁰⁶

Martínez se tourne donc vers l'écriture romanesque pour proposer *son* regard sur le Général Perón, procédant ainsi à une démythification du personnage. En ce sens, il s'inscrit dans la lignée de grands auteurs tels que Carpentier, García Márquez et Roa Bastos, comme le souligne M.G. Zuffi : « L'image mythique du *caudillo*, la façon digne de Cortázar d'écrire la réalité, la fiction qui l'emporte sur l'Histoire, font de Martínez un autre de ces écrivains qui démythifient les dictateurs latino-américains. »¹⁵⁰⁷ Cette rectification de la réalité intervient donc car les faits historiques s'avèrent insuffisants à l'heure de la décrire : « Le romancier a besoin de découvrir d'autres faits qui enrichissent [la réalité]. A la vérité que l'Histoire

¹⁵⁰⁶ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Ficciones verdaderas: hechos reales que inspiraron grandes obras literarias*, avec la collaboration de Jennifer French, Buenos Aires, Planeta, 2000, p.15-16 : « El periodismo pone en escena datos de la realidad que la cuestionan pero no la niegan. Puede subrayar algunos acontecimientos nimios por encima de otros acontecimientos resonantes, puede dramatizar detalles triviales, pero siempre es pasivo (o, si se prefiere, siempre es fiel) ante la realidad. Mientras la historia reordena la realidad y al mismo tiempo reflexiona sobre ella, el periodismo convierte en drama (o en comedia) las notas al pie de página de la historia. En los textos del periodismo narrativo la realidad se estira, se retuerce, pero jamás se convierte en ficción.

Por comprensiva y vasta que sea, por más avidez de conocimiento que haya en su búsqueda, la historia no puede permitirse las dudas y las ambigüedades que se permite la ficción. Tampoco, ciertamente, se las puede permitir el periodismo, porque la esencia del periodismo es la afirmación: esto ha ocurrido, así fueron las cosas. No bien la historia tropieza con hechos que no son de una sola manera debe abstenerse de contarlos o dejaría de ser historia. Carmen Iglesias ha postulado hace poco que la historia también está fundada sobre la duda, porque no hay verdades absolutas y porque también los documentos pueden ser manipulados. Quizá no haya certezas, entonces, pero en la historia hay un orden, una lógica, que crea siempre la ilusión de verdad.

La ficción se mueve, en cambio, dentro de un territorio donde la realidad nunca es previsible: la realidad no está obligada a ser como hace un instante fue. Todo lo que ahora es así podría ser distinto al volver la página, y sin duda será distinto cuando se lo lea en otro tiempo. Cada novela crea, como se sabe, su universo propio de relaciones, sus crepúsculos, sus lluvias, sus primaveras, su propia red de amores y de traiciones. Ese conjunto de leyes no tiene por qué ser igual a las leyes de la realidad. Su única obligación es engendrar una verdad que tenga valor por sí misma, que sea sentida como verdadera por el lector. No es el mundo de la historia ni el de los periódicos, pero es un mundo necesario. Sin él, la vida y, en consecuencia, también la historia, serían incompletas. » En l'absence de traduction commerciale, nous traduisons toutes les citations de cet ouvrage.

¹⁵⁰⁷ ZUFFI, María Griselda, *Demasiado real...*, *op.cit.*, p.134 : « La imagen mítica del caudillo, el modo cortazariano de escribir la realidad, la superación de la ficción sobre la historia, ubican a Martínez como otro más entre los escritores que desmitifican los dictadores latinoamericanos. »

considère comme étant la seule possible, il ajoute d'autres vérités, il ouvre les yeux et la boussole des signifiés dans toutes les directions. »¹⁵⁰⁸

A partir de l'Histoire, l'auteur crée ainsi une réalité transfigurée, dans laquelle les limites se troublent et laissent le lecteur interdit : il ne peut désormais plus discerner la frontière qui sépare la fiction de la réalité, la première s'est emparée de la seconde et en propose une alternative qui semble aussi légitime que l'original — il n'existe alors plus ni original, ni copie, comme nous le constaterons bientôt — :

Puisque les mots sont des conventions, et que la façon dont nous ordonnons les faits répond à une interprétation de ces faits, l'écrivain peut violer cette interprétation et, en se plaçant de l'autre côté, du côté de l'imagination et de la fabulation, découvrir certaines constructions de la vérité plus légitimes encore que les constructions fondées sur les vieilles relations rationalistes de cause à effet.¹⁵⁰⁹

L'auteur est ainsi libre de procéder depuis la fiction à une réécriture de l'Histoire, qui n'en est pas moins juste pour autant ; à travers une construction et un point de vue différents, en se plaçant *de l'autre côté*, le romancier peut accéder à bien des vérités. De fait, Martínez se plaît dans son œuvre à se placer — lui-même, mais aussi ses personnages — sur « l'autre rive », comme nous l'avons constaté dans une deuxième partie.

Martínez s'est interrogé de façon récurrente sur le problème que pose l'accès à la Vérité, et cet intérêt se reflète largement dans ses œuvres. La perception du monde est ainsi une thématique fondamentale que développe l'auteur dans ses écrits, montrant que chaque être dispose d'une vision unique de la réalité ; dans de telles conditions, comment affirmer la supériorité de telle perception sur telle autre ? Les lectures de Martínez sur cette question philosophique — que l'on peut évaluer grâce aux ouvrages abondamment annotés faisant partie de sa bibliothèque ou à travers les citations qu'il en fait dans ses articles — transparaissent dans ses fictions, qui interrogent les concepts du Même, du Semblable et de la Chose en Soi (on note ainsi l'influence de Leibniz, Hegel, Kant, Locke...).

Nous avons ainsi examiné dans notre deuxième partie la façon dont Martínez met en avant la subjectivité de notre perception : nous ne pouvons en effet accéder au monde qui nous entoure que par l'intermédiaire de nos sens, par essence faillibles, de même qu'ils viennent se

¹⁵⁰⁸ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Ficciones verdaderas...*, *op.cit.*, p.25 : « El novelista necesita descubrir otros hechos que enriquezcan [la realidad]. A la verdad que la historia considera como la única posible, le añade otras verdades, abre los ojos y la brújula de los significados hacia todas las direcciones. »

¹⁵⁰⁹ *Idem* : « Puesto que las palabras son convenciones, y el modo en que ordenamos los hechos responde a una interpretación de esos hechos, el escritor puede violar esa interpretación y, situándose en el otro lado, en el lado de la imaginación y de la fabulación, descubrir algunas construcciones de la verdad más legítimas aún que las construcciones fundadas en las viejas relaciones racionalistas de causa a efecto. »

graver dans notre mémoire, hautement infidèle elle aussi. La Vérité ne peut donc exister, il n'existe qu'un prisme de vérités multiples — représenté par l'image des yeux de la mouche dans *La novela de Perón*, motif peut-être inspiré à l'auteur par *Hijo de hombre* de Roa Bastos, dans lequel on retrouve le même symbole.

Chaque personnage se place sur une rive de la réalité, depuis laquelle il l'observe, et ce positionnement même conditionne tout point de vue. Qu'il traverse ce fleuve que constitue la réalité, et en atteignant une autre de ses rives, une fois *de l'autre côté*, sa perception changera, et il aura la sensation de faire partie d'un monde totalement différent. Martínez propose ainsi un grand nombre de frontières entre les réalités qu'il crée dans ses fictions, frontières concrètes (que constituent des limites géographiques ou physiques, des miroirs, des cartes ou un érouv) ou abstraites (comme celles qui distinguent la vie de la mort, ou le mythe de la réalité) que peuvent traverser ses personnages pour accéder à des réalités alternatives. Cette « traversée » est hautement subversive, c'est un acte résistant contre l'ordre instauré et ceux qui tentent d'imposer une vision unique de la réalité.

A travers ces passages s'exprime la puissance créatrice du romancier, un pouvoir que l'on pourrait qualifier de vital tant il ouvre sans limite le champ des possibles ; en ce sens, le *simulacre* que constituent les mondes alternatifs que propose l'écrivain est un plein exercice de création :

Contrairement à ce que supposait Platon, [...] le simulacre est une façon de subvertir le monde de la représentation, car au lieu d'être une copie dégradée, perverse, c'est une force positive qui nie tout autant l'original que la copie, autant le modèle que la reproduction, pour fonder une espèce de vertige, un *quelque chose* qui n'est ni *l'un* ni *le même*. C'est Blanchot qui explique le mieux cette mutation dans « Le rire des dieux », un essai qu'il a publié dans la *Nouvelle Revue Française* en juillet 1965 : « Nous sommes face à un univers où l'image cesse d'être secondaire par rapport au modèle », dit Blanchot, « où l'imposture prétend à la vérité, où enfin il n'y a plus d'original, mais une éternelle scintillation où se disperse, dans l'éclat du détour et du retour, l'absence d'origine ». On ne remet pas en question, alors, la valeur de la vérité, puisqu'il n'y a pas de vérité donnée mais une absence de vérités. Il ne s'agit que de formuler une fois de plus le vraisemblable et l'invraisemblable.¹⁵¹⁰

Les œuvres de Martínez, véritable démiurge, fourmillent donc de réalités alternatives, qui projettent les personnages dans des mondes tantôt totalement autres, tantôt parallèles ou symétriques. Mais il en résulte toujours, malgré l'évident substrat historique auquel nous

¹⁵¹⁰ *Ibid.*, p.12-13 : « Al revés de lo que suponía Platón, entonces, el simulacro es una manera de subvertir el mundo de la representación, porque en vez de ser una copia degradada, perversa, es una fuerza positiva que niega tanto el original como la copia, tanto el modelo como la reproducción, para fundar una especie de vértigo, un algo que no es uno ni lo mismo. Quien mejor explica esa mudanza es Blanchot en “Le rire des dieux”, un ensayo que publicó en la *Nouvelle Revue Française* en julio de 1965: “Estamos ante un universo donde la imagen deja de ser secundaria con relación al modelo”, dice Blanchot, “donde la impostura se pretende verdad, donde, en definitiva, ya no hay original, sino un perpetuo centelleo en el cual se dispersa, en la pulsación de ese divergir y convergir, la ausencia de un origen”. No se pone en cuestión, entonces, el valor de la verdad, puesto que no hay una verdad dada sino una ausencia de verdades. De lo que se trata es de formular otra vez lo verosímil y lo inverosímil. »

avons consacré notre première partie, un monde sans égal créé grâce à la fiction. En effet, la fiction consiste avant tout en la création d'une autre réalité :

Nietzsche parlait du « haut potentiel du faux ». C'est dans ce sens que j'entends le simulacre de la fiction, non comme une négation de la réalité mais comme la construction d'une autre réalité dans laquelle il n'y a ni modèles ni copies, mais une nouvelle forme d'ordre ou, si l'on accepte l'oxymore, le chaos comme ordre. C'est la construction d'autres lois, d'un chaos qui s'organise comme un système circulatoire dans lequel une donnée, un éclair de réalité, un jeu de masques, alimente un autre masque, et un autre, jusqu'à composer un monde que Joyce a appelé avec justesse *chaosmos*.¹⁵¹¹

Le romancier a tout pouvoir, par l'intermédiaire de son discours, pour instaurer un ordre nouveau ; les mots créent des masques, ils *sont* parfois eux-mêmes des masques. Le pouvoir de la parole permet ainsi de combattre toute voix unique ; mais si la parole du romancier et son pouvoir créatif sont synonymes de liberté et d'ouverture, nous avons pu constater dans une troisième partie que certains secteurs de la société s'en servent au contraire pour annihiler toute altérité.

Tout au long de notre étude, nous avons été amené à observer l'attention que portait Martínez au langage, qui occupe de fait une place centrale dans ses œuvres, allant jusqu'à être institué en protagoniste. Les mots sont dotés d'un pouvoir certain, aussi ceux qui aspirent à une place de dominant vont-ils lui accorder un intérêt particulier. En effet, nous avons vu que la parole est capable de modifier toute réalité, aussi est-il capital pour tout puissant de la dominer. Cet état de fait a donc constitué l'objet de notre troisième partie, analysant les rapports qui se tissent entre les différents secteurs de pouvoir et les mots, mais aussi la nature intrinsèque du pouvoir que recèle tout discours.

Pour l'auteur, la première manifestation du pouvoir a lieu dans l'espace réduit de la famille ; *Sagrado* et *La mano del amo* décrivent ainsi un pouvoir matriarcal autoritaire, dans lequel les femmes exercent aussi bien sur leur mari que sur leur fils une domination d'une grande violence. Dans *Sagrado*, la mère de Bío, grande oratrice, fait preuve d'une certaine maîtrise du langage — en plus d'une certaine agressivité physique — qui la hisse au rang des puissants ; les femmes en général verront finalement leur pouvoir se diluer littéralement dans le déluge qui les emporte, elles et tous les mots féminins qui maintenaient les hommes sous leur joug. Quant à la mère de Carmona, dans *La mano del amo*, si elle démontre également

¹⁵¹¹ *Ibid.*, p.25 : « Nietzsche hablaba de “la alta potencia de lo falso”. Es en ese sentido que entiendo el simulacro de la ficción, no como una negación de la realidad sino como la construcción de otra realidad en la que no hay modelos ni copias sino una nueva forma de orden o, si se acepta el oxímoron, el caos como orden. Es la construcción de otras leyes, de un caos que se organiza como un sistema circulatorio en el que un dato, un relámpago de lo real, un juego de máscaras, alimenta otra máscara, y otra, hasta componer un mundo al que Joyce, con toda propiedad, llamó *caosmos*. »

être capable de manier les mots avec habileté, puisque c'est ainsi qu'elle manipule son entourage et la réalité qui l'entoure, c'est surtout dans sa mainmise sur la voix de son fils que s'exprime sa suprématie : la parole est majoritairement source de pouvoir dans *Sagrado*, mais dans *La mano del amo*, elle est surtout enjeu de pouvoir. Mère va ainsi s'attacher à contrôler la Voix de Carmona, mais cette voix d'artiste lui sera toujours désobéissante : la pression que Mère fera peser sur elle, l'obligeant à se manifester de façon à gagner en prestige social, n'aura pour résultat que de l'étrangler. Cette domination maternelle représente en germe tous les pouvoirs autoritaires, caractérisés par le silence qu'ils imposent — entre autres — aux voix artistiques qui pourraient s'élever contre eux et s'en libérer. Ce microcosme de la famille semble ainsi être pour l'auteur le lieu où les protagonistes répètent et peaufinent les rapports de force qui se mettent ensuite en place dans la société tout entière.

En effet, l'œuvre de Martínez rend surtout compte des relations de pouvoir qui s'établissent dans l'espace public. Il s'intéresse ainsi à quatre grands secteurs de pouvoir : la presse, la religion (et tout type de croyance spirituelle), la politique et l'armée. Tous ont pour point commun l'usage du langage pour maintenir leur domination sur le peuple — et sur les autres secteurs de pouvoir, à moins qu'ils ne s'allient, comme c'est parfois le cas. Au premier de ces grands groupes de pouvoir se trouve bien entendu celui que connaît bien Martínez, à savoir la presse. Ses mots sont dotés d'un pouvoir de révélation, raison pour laquelle elle est crainte des autres secteurs de pouvoir, qui tentent parfois de la corrompre, en ce que ses mots sont censés être porteurs de Vérité. Cependant, nous avons pu constater les limites inhérentes à l'écriture journalistique, dont la liberté est restreinte et qui peut être soumise à divers types de corruption. Aussi, malgré une puissance certaine, les mots de la presse rencontrent des limitations loin d'être anodines — et qui ont en partie poussé Martínez à se tourner vers la fiction.

L'un des secteurs qui redoute particulièrement la parole journalistique est bien celui de la politique, qui fait une utilisation très distincte du discours. En effet, il s'agit de mots-représentation, qui permettent au locuteur de poser un masque sur la réalité qu'il présente. Trois protagonistes en sont l'incarnation exemplaire dans l'œuvre de Martínez : les deux premiers, véritables mythes de la politique argentine, sont bien entendu les époux Perón, une bonne part de leur charisme résultant de leur maîtrise de la parole publique. Aussi bien le Général qu'Evita maîtrisaient parfaitement ces mots-exhibition par l'intermédiaire desquels ils présentaient un visage leur permettant de s'attacher l'admiration et l'affection des foules. A l'opposé de ces mots-spectacle, se trouvent ceux du président Menem, voués à dissimuler la corruption de son gouvernement. Il s'agit alors de mots-écran, occultant une réalité peu

flatteuse qui mettrait en péril la carrière du protagoniste. La parole politique est donc clairement liée à la manipulation, et permet à ses locuteurs de se hisser au pouvoir — mais surtout de s’y maintenir ; mais elle est parfois menacée par les révélations de la presse, raison pour laquelle cette dernière est parfois victime d’intimidations ou de tentatives de corruption. Le secteur politique essaie en effet parfois de s’adjoindre les mots d’autres domaines de pouvoir, tels que la presse, mais aussi la religion — comme le sous-entend la « crise mystique » de Menem, tentant ainsi d’échapper à ses responsabilités en invoquant la parole religieuse.

La religion (et tout type de croyances) non plus n’est pas en reste à l’heure d’user de la parole dans son propre intérêt. L’auteur la met en défaut en démontrant au lecteur combien les mots religieux sont vides de sens, tant ils sont changeants et peu fiables : le dogme religieux doit être observé par les plus humbles, mais les puissants peuvent facilement s’y soustraire, avec l’absolution des instances religieuses, ces dernières bénéficiant alors de la protection et des avantages que lui fournissent ces dominants. Les actes des représentants de la religion sont donc en contradiction avec les préceptes qu’ils sont censés suivre, délaissant les faibles, et les accablant même d’une parole censée pourtant leur apporter protection et réconfort. Les croyances de toutes sortes se font donc les alliées des autres secteurs de pouvoir, et en particulier de la politique et de l’armée ; Martínez évoque ainsi notamment l’ésotérisme du « sorcier » López Rega ou des membres de l’armée, les manœuvres de Menem s’enfermant dans une retraite spirituelle douteuse pour échapper à la justice des hommes, mais surtout l’assentiment de la religion catholique lors du coup d’Etat de 1976, collaborant activement avec la junte et acceptant la pratique de la torture : la Croix et l’Epée s’associent alors pour justifier la violence.

L’armée constitue bien entendu un secteur de pouvoir incontournable de l’Argentine du XX^e siècle, tant ses — brutales — interférences avec la vie politique du pays ont été nombreuses. Imposant son pouvoir bien sûr par la violence physique, l’armée utilise cependant elle aussi la force du discours pour parvenir à ses fins. D’une part, dans ses propres rangs, l’imposition d’une parole unique permet l’uniformisation de ses membres, qui acceptent une voix unique et s’attachent ensuite à la dicter à la population civile. Le but recherché est bien celui de l’endoctrinement, opposé à toute multiplicité de la parole : tout discours qui diffère de la ligne officielle est alors considéré comme subversif, et doit être par conséquent annihilé. Cette destruction de la parole d’autrui passe par l’assassinat, mais aussi par l’imposition d’une censure et du contrôle de l’information ; c’est en ce sens que les mots

de l'armée sont des mots-disparition, car ils vident l'espace public de toute parole libre. La disparition des mots de l'Autre va ainsi de pair avec la disparition de personnes.

Ces relations de pouvoir enchevêtrées, qui peuplent les œuvres de Martínez, brossent un tableau bien sombre de la société argentine ; cependant, nous avons pu constater qu'au-dessus de ces luttes s'élèvent des mots au pouvoir d'une force plus grande encore, capables de déjouer toutes les manipulations ou censures de la parole, et même de mettre en déroute l'ennemi suprême que constitue la mort : il s'agit du pouvoir des mots de l'art.

En effet, la fiction est dotée d'une liberté dans égale, et représente ainsi un danger certain pour tous ces secteurs de pouvoir — raison pour laquelle toutes les dictatures l'ont contrôlée d'une main de fer. Ses mots ont pour caractéristique de permettre le surgissement de toute illusion, mais aussi de démasquer celles imposées par d'autres domaines de pouvoir, qui la craignent en ce que sa capacité à créer de multiples vérités libératrices s'oppose à leur dessein d'imposition d'une Vérité unique, conforme à leurs intérêts. Mais l'absolue liberté de l'artiste survit envers et contre tout, malgré les menaces, l'exil et la mort ; le contre-pouvoir qu'incarnent les mots de l'art permet la réécriture d'une Histoire que d'autres ont voulu mortifère. Ainsi, grâce à la fiction, rien n'est définitif.

Nous avons ainsi pu démontrer que ces relations de force à l'œuvre dans les écrits de Martínez sont profondément liées à la maîtrise du discours : le pouvoir utilise les mots, et les mots sont eux-mêmes intrinsèquement chargés de pouvoir. Le langage est au centre de ces réseaux de pouvoir, il est le moyen par lequel on y accède et qui permet de s'y maintenir. Cependant, il nous restait à étudier dans une quatrième et dernière partie l'élément particulier sur lequel s'exerce le pouvoir dans l'œuvre de Martínez — et qui peut paradoxalement parfois passer d'objet à outil de pouvoir — : le corps des personnages.

Le corps est l'un des éléments centraux des écrits de Martínez, depuis ses chroniques journalistiques — telles que *Lugar común la muerte* — jusqu'à ses fictions les plus récentes. Son évidente vulnérabilité constitue sa caractéristique première, qui trouve son expression à travers toutes les défaillances qu'éprouvent les personnages. La première de ses faiblesses est bien sûr son inéluctable vieillissement, accompagné de son cortège de dégradations et de maladies. Certains personnages sont même atteints d'affections plus ou moins graves dans la pleine force de l'âge ; s'ajoute donc à la souffrance et parfois à une mort prématurée la douleur de l'absurdité de la maladie, qui frappe au hasard. Mais il arrive aussi que les symptômes que présentent ces corps ne soient pas l'œuvre d'un destin malveillant, mais le

résultat de ces luttes de pouvoir incessantes dont nous avons fait état dans notre troisième partie. Le corps exprime alors à travers une certaine somatisation les violences indirectes qui lui sont infligées — vexations, humiliations, manipulations... ; certains, plus fragiles encore, sombrent dans une folie dévastatrice au sein de laquelle ils s'autodétruisent, l'alcoolisme et/ou la paranoïa ayant raison de leur être profondément déséquilibré.

Mais l'intensité des relations de pouvoir au sein desquelles les personnages entrent en conflit va amener certains à tenter de déposséder l'Autre de son corps pour mieux le dominer, à travers des processus plus ou moins agressifs. Ces sévices dont fait état l'œuvre de Martínez sont variés ; on y trouve tout d'abord la pratique d'un vampirisme à travers lequel des personnages s'approprient la force vitale de l'Autre. L'intégrité physique de la victime est ainsi plus ou moins mise à mal, en fonction de la violence avec laquelle les frontières de son corps ainsi que sa liberté vont être violées. La soumission de la victime est obtenue par certains personnages en utilisant son sexe comme point faible, ou en la soumettant à un dressage brutal, impliquant la domestication de son corps, qui est parfois soumis à la torture. Le bourreau peut aller plus loin dans ce processus d'appropriation de sa proie, s'arrogeant un véritable droit de vie et de mort sur elle : la menaçant tout d'abord, il peut choisir de s'en emparer physiquement pour en disposer à sa guise, l'expulsant de son territoire par l'exil ou au contraire en la séquestrant. Cette prise de possession de l'Autre peut s'achever plus tragiquement encore, son tortionnaire achevant de le marquer du sceau de sa propriété, et décidant finalement de l'exécuter. La proie a ainsi pleinement été dépossédée de son corps, victime de jeux de pouvoir qui ont fini par transiter par elle.

En explorant l'univers de Martínez, nous avons ainsi découvert des mondes dans lesquels le corps est majoritairement victime de ses semblables, capables du pire pour asseoir une domination quelconque. Cet amer constat est cependant nuancé par la présence de corps hors du commun, qui sont de véritables atouts. Le corps peut ainsi être un élément positif permettant de contrecarrer les mauvais desseins de son adversaire ou de se jouer de lui, en lui présentant un aspect trompeur : le corps se fait masque, une aptitude particulièrement utile dans le champ de la politique. De même, si certains personnages ont fait de la sexualité une arme de destruction contre leurs victimes, d'autres la considèrent comme source de pouvoir et de liberté, mettant tous les êtres sur un pied d'égalité : chacun, faible ou puissant, peut y accéder. Mais deux corps en particulier prennent des dimensions hors normes dans l'œuvre de Martínez : il s'agit de Simón et Evita, qui en figures christiques défient la mort et continuent à posséder une influence sur les vivants ; ces corps, bien que morts, sont ainsi chargés d'un pouvoir tel qu'ils se font parfois même vengeurs.

A travers ce travail de thèse, nous avons ainsi observé les procédés grâce auxquels Martínez a lié dans ses œuvres fiction et réalité ; de cette union sont nées des œuvres si déroutantes qu'elles ont suscité une réception extraordinaire, la fiction influençant la réalité. Nous avons estimé nécessaire d'éclairer les raisons d'un tel phénomène, qui d'après nos recherches trouve donc son origine dans la réflexion sur la Vérité menée par l'auteur. Le journalisme, l'Histoire, étant manipulables par les secteurs de pouvoir, et parfois même clairement utilisés pour imposer le seul et unique récit des vainqueurs, la liberté de la fiction s'avérait un outil incontournable pour Martínez de façon à proposer *ses* vérités. L'alliance des procédés d'écriture de l'Histoire — suivant les préceptes de Benjamin et de White, et non de l'historicisme, dont la linéarité et l'idée nécessaire que l'Histoire suit le concept de progrès en fait l'allié des puissants — à ceux de la littérature a permis la création de réalités alternatives originales. Dès lors, comment ne pas constater le pouvoir majuscule des mots, autorisant la naissance de mondes obéissant à d'autres règles que le nôtre ; comme le démontrent les romans de Martínez, tous les secteurs de pouvoir l'ont bien compris, leur permanence ne pouvant être assurée sans la maîtrise du discours. Nous avons ainsi constaté combien les mots sont puissants, et notamment ceux du romancier qui permettent de mettre en avant la cruauté de ces rapports de force, à travers les corps violentés qui peuplent ses œuvres et sont le témoignage que la violence humaine ne connaît pas de limites — ce qui n'empêche pas Martínez de sous-entendre qu'il ne tient qu'à nous d'y résister.

L'étude de l'ensemble de l'œuvre de Martínez permet par ailleurs d'observer une certaine évolution dans son écriture. Nous avons bien sûr évoqué la façon dont ses écrits journalistiques ont progressé vers une forme de plus en plus narrative, avant que l'auteur ne s'essaie également à la fiction¹⁵¹². Mais nous pouvons également discerner certains changements au sein de sa production romanesque, notamment en ce qui concerne les thèmes qu'il y a développés.

Nous avons constaté la place primordiale qu'a occupé le péronisme dans ses premiers romans, trouvant particulièrement son expression dans ce fameux « cycle péroniste »

¹⁵¹² D'autre part, les rééditions revues et augmentées de certaines chroniques telles que *La pasión según Trelew* ou *Lugar común la muerte* nous ont permis d'accéder également au regard plus distancié que portait l'auteur lui-même sur ces écrits, trente ans ou plus après la publication originale, y apportant un éclairage différent et plaçant ces textes dans une perspective distincte.

constitué par *La novela de Perón, Santa Evita*, mais aussi par les chroniques de *Las memorias del General*, rééditées plus tard sous le titre lourd de sens de *Las vidas del General*. Bien que toujours évoqué par petites touches dans les romans suivants, l'obsession de l'auteur pour cette thématique s'est apparemment tarie après avoir clôt ce cycle.

On peut également constater que l'auteur semble se libérer de l'influence de l'Histoire dans ses romans suivants, dans la mesure où l'absence d'un hypotexte — constitué par les mémoires dictées par Perón au journaliste — lui laisse une plus grande liberté, qui se ressent sur ses écrits postérieurs. L'Histoire restera toutefois une toile de fond récurrente de ses romans, même si toutes les époques n'y trouvent pas la même place ; on peut ainsi voir que l'auteur n'accorde qu'une expression réduite à la période de la transition démocratique. Cependant, Martínez en vient peu à peu à évoquer de plus en plus longuement les années de la dictature de 1976 — aussi bien du point de vue de ceux qui les ont vécues « de l'intérieur » que de ceux qui ont dû les passer en exil. On peut penser que l'auteur cherchait à exorciser ces sombres années, auxquelles sont consacrés ses deux derniers romans publiés — *El cantor de tango* et *Purgatorio* —, mais aussi son dernier roman inachevé, *Olimpo*.

Les préoccupations qui agitaient l'auteur se sont ainsi reflétées dans sa production romanesque ; nous avancerons donc que le poids du corps dans ses ouvrages n'a fait qu'augmenter au fur et à mesure de ses publications — la violence de la dernière dictature et ses milliers de disparus ne pouvant que laisser une place prépondérante au corps et à ses souffrances. Notons qu'avant *Purgatorio*, d'après les informations que nous avons recueillies auprès d'Ezequiel Martínez, l'auteur a rédigé un « roman mort » comme il le désignait lui-même, intitulé *La mujer de la vida*, et qui ne sera jamais publié¹⁵¹³ ; cette œuvre avait pour protagoniste Violeta Miller (personnage que l'on retrouve dans *Purgatorio*), et se consacrait à la thématique des émigrantes polonaises à qui l'on promettait une vie meilleure en Argentine, et qui en réalité étaient vendues à des maisons closes. La prostitution et les violences faites à ces corps vulnérables témoignent donc de cet intérêt que maintenait Martínez pour la victimisation du corps. Notons cependant que ces thématiques sombres n'empêcheront pas l'auteur d'imprimer en filigrane un message d'espoir dans ses romans ; en effet, tout au long de sa production romanesque, on trouve des personnages qui par l'intermédiaire de leurs mots et de l'imagination sauvent la mémoire de l'oubli et évitent que le sacrifice de toutes ces victimes reste impuni : le narrateur homonyme de l'auteur, Julio Martel, Bruno Cadogan,

¹⁵¹³ Le manuscrit est apparemment toutefois maintenant consultable aux archives de la Fundación Tomás Eloy Martínez.

Emilia... et lorsque personne ne peut les venger, le sort s'en charge, par exemple à travers la maladie qui frappe Camargo après l'assassinat de Reina.

L'ensemble des écrits de Martínez témoigne donc d'une évolution certaine, qui en fait une œuvre riche et de grand potentiel en termes de recherche. Nous en avons étudié certains aspects, mais les restrictions inhérentes au format de ce travail et à sa problématique nous ont obligé à laisser de côté quelques pistes de recherche dont cette œuvre pourrait faire l'objet.

Tout d'abord, si nous avons consacré une large part de notre étude aux relations de pouvoir, il nous semble qu'elle devrait être mise en lien avec la question du genre qui se pose dans l'œuvre de Martínez, en ce que les hommes et les femmes s'y affrontent parfois violemment, bousculant les normes établies et remettant en question les rôles assignés à chaque genre. Une réflexion dans cette optique constituerait donc un prolongement intéressant en rapport avec les fluctuations du pouvoir dont rend compte l'œuvre de Martínez.

D'autre part, Martínez a largement exprimé son intérêt pour le septième art, à travers divers essais ou articles, que nous avons exclus de notre corpus ; la relation entre cinéma et réalité est explicitement présente dans *La mano del amo*, ainsi que dans *Santa Evita*, qui a recours au format du scénario, mais aussi dans d'autres fictions à travers l'évocation de grands cinéastes tels qu'Orson Welles, Ingmar Bergman, Leopoldo Torre Nilsson... Tout comme la littérature, le cinéma est source de liberté et d'évasion pour les personnages — Emilia essaie ainsi de communiquer avec sa mère qui a perdu l'esprit en lui racontant l'histoire des films qu'elles avaient vus ensemble, ce qui n'est pas sans rappeler *El beso de la mujer araña* de Puig, à l'influence probable sur Martínez. Le travail de l'auteur en tant que scénariste, bien qu'alimentaire, a également probablement eu une incidence sur la construction de ses fictions, en ce que ce travail implique de montage et de travail de l'image. Une certaine intertextualité se tisse donc très certainement entre le cinéma et les fictions de Martínez — de même qu'un certain nombre d'œuvres littéraires, que Martínez a désignées comme « fictions véritables »¹⁵¹⁴, et qui ont retenu son attention de lecteur.

La réflexion sur l'identité — des personnages, du narrateur, ou du pays — fait aussi partie des thématiques majoritairement inexplorées jusqu'à aujourd'hui, tant dans les romans de Martínez — nous pensons en particulier à *Purgatorio*, *La mano del amo* ou *El cantor de tango*, qui s'interrogent sur l'identité des protagonistes mais aussi sur celle de l'Argentine —,

¹⁵¹⁴ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Ficciones verdaderas...*, *op.cit.*

que dans ses articles — notamment ceux recueillis dans *Réquiem por un país perdido*¹⁵¹⁵. Ce thème pourrait également être relié à la construction des mythes argentins qui parcourent à la fois l'Histoire mais aussi la littérature argentines : Evita, Perón, Gardel, le Che... Tous surgissent de façon plus ou moins étendue dans les œuvres de Martínez, qui examine aussi cette fabrique de mythes mâtinée de nécrophilie dans ses articles, par exemple dans « La construcción de un mito », qui reprend l'image des différentes rives de la réalité :

Les mains qui agitent le métier à tisser des mythes sont maintenant nombreuses et viennent de rives infinies : de tellement de rives, que désormais il n'est même plus facile de distinguer où se trouve le centre, ni ce qui appartient à qui. C'est ainsi que sont les images avec lesquelles se réécrit le passé, dans les romans, dans l'histoire de l'avenir.¹⁵¹⁶

Les romans de Martínez sont également l'occasion de fréquentes considérations métatextuelles, que nous n'avons pas étudiées de façon approfondie ; la forme de l'investigation, l'image récurrente qui nous est offerte de l'écrivain en train d'écrire, ses doutes quant au processus d'écriture lui-même, sont autant de pistes à explorer et pourrait constituer une réflexion qui nous éclairerait sur le rôle de l'écrivain, qui se pose souvent comme détective, dans l'œuvre de Martínez.

Pour conclure, lors d'une entrevue que nous a accordée Ezequiel Martínez, celui-ci nous avait confié que son père avait dû lutter pour accéder à une certaine reconnaissance en tant que romancier, car il était avant tout considéré comme un journaliste en Amérique latine. Il avait ainsi éprouvé une grande fierté à être le seul écrivain argentin nommé parmi les finalistes du Man Booker International Prize de 2005, aux côtés de romanciers de grande envergure tels que Gabriel García Márquez. Nous espérons que ce travail de thèse contribuera modestement à mettre en lumière la grande valeur de l'œuvre fictionnelle de Tomás Eloy Martínez, et que celui-ci atteindra la reconnaissance qu'il mérite pleinement en tant que romancier, lui qui a tant contribué à nous offrir ce « monde nécessaire »¹⁵¹⁷ qu'est la fiction.

¹⁵¹⁵ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Réquiem por un país perdido*, *op.cit.*

¹⁵¹⁶ *Ibid.*, p.365 : « Las manos que mueven el telar de los mitos son ahora muchas y vienen desde infinitas orillas: tantas orillas, que ya ni siquiera es fácil distinguir dónde está el centro ni qué pertenece a quién. Así son las imágenes con las que el pasado reescribe, en las novelas, la historia del porvenir. » Nous traduisons.

¹⁵¹⁷ MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Ficciones verdaderas...*, *op.cit.*, p.16 : « mundo necesario ».

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de Tomás Eloy Martínez

Romans:

Sagrado, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1969.

La novela de Perón, Madrid, Santillana Ediciones Generales, 2003. (1^{ère} édition: Buenos Aires, Legasa, 1985)

La mano del amo, Buenos Aires, Planeta, 1991.

Santa Evita, Madrid, editorial Suma de Letras, S. L., 2003 (1^{ère} édition: Santillana Ediciones Generales, S. L., 1995).

El vuelo de la reina, Madrid, Suma de Letras, S.L., avril 2003 (1^{ère} édition : Madrid, Santillana Ediciones Generales, S.L., 2002).

El cantor de tango, Buenos Aires, Planeta, avril 2004.

Purgatorio, Buenos Aires, Alfaguara, novembre 2008.

Traductions françaises:

Le roman de Perón, traduction d'Eduardo Jiménez, Paris, Robert Laffont, 1998.

Santa Evita, traduction d'Eduardo Jiménez, Paris, Robert Laffont, 1996.

Orgueil, traduction d'Isabelle Gugnon, Paris, Robert Laffont, février 2004.

Le chanteur de tango, traduction de Vincent Raynaud, Paris, Gallimard, 2006.

Purgatoire, traduction d'Edouard Jiménez, Paris, Gallimard, 2011.

Essais:

La obra de Ayala y Torre Nilsson. Estructuras del cine argentino, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961.

Los testigos de afuera, Caracas, Miguel Neumann Editor, décembre 1978.

Ramos Sucre, retrato del artista enmascarado, Caracas, Poseidón Editores, 1980.

El sueño argentino, Buenos Aires, Planeta, 1999.

Ficciones verdaderas: hechos reales que inspiraron grandes obras literarias, avec la collaboration de Jennifer French, Buenos Aires, Planeta, 2000.

Anthologies:

La otra realidad: Antología, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006.

Chroniques, journalisme:

La pasión según Trelew, Buenos Aires, Granica Editor, 1974. Buenos Aires, Planeta, 1997 (réédition). Buenos Aires, Punto de lectura, 2007 (réédition). Buenos Aires, Alfaguara, 2009 (édition révisée).

Lugar común la muerte, Caracas, Monte Avila Editores, 1979. Buenos Aires, Bruguera, 1983 (réédition). Buenos Aires, Planeta, 1998 (réédition). Buenos Aires, Alfaguara, 2009 (édition révisée).

Las memorias del General, Buenos Aires, Editorial Planeta, 1996.

Episodios argentinos. Diciembre y después, Buenos Aires, Alfaguara, 2002. (textes de Tomás Eloy Martínez)

Réquiem por un país perdido, Buenos Aires, Aguilar, 2003.

Las vidas del General, Buenos Aires, Aguilar, 2004. (édition révisée et augmentée de *Las memorias del General*)

Argentina y otras crónicas, Buenos Aires, Alfaguara, 2011.

Prologues, épilogues, ouvrages collectifs

FUENTES, Carlos, *Tres discursos para dos aldeas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993. (Prologue de Tomás Eloy Martínez).

MARTÍNEZ, Tomás Eloy et SOSNOWSKI, Saúl, *Ángel Rama. La crítica de la cultura en América Latina*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985. (Prologue de Tomás Eloy Martínez intitulé « Ángel Rama o el placer de la crítica », pages XXV à XLI)

MARTÍNEZ, Tomás Eloy, « Periodismo y narración : desafíos para el siglo XXI », [en ligne], Facultad de ciencia política y relaciones internacionales de la Universidad de Rosario, mis en ligne le 17 octobre 2006. Conférence prononcée devant l'assemblée de la SIP le 26 octobre 1997, Guadalajara, México, publiée dans *Testimonios, La pasión de informar*, Buenos Aires, Academia Nacional de Periodismo, 2011, pages 39 à 48. (également disponible en ligne sur http://www.bdp.org.ar/facultad/catedras/comsoc/redaccion1/2006/10/periodismo_y_narracion_desafio.php)

MARTINEZ, Tomás Eloy, « En busca del periodismo », discours de remerciement lors de la réception du Prix Ortega y Gasset en mai 2009, dans *Testimonios, La pasión de informar*, Buenos Aires, Academia Nacional de Periodismo, 2011, pages 49 à 51.

MENDOZA, Soledad (éd.), *Así es Caracas*, Caracas, éditions Ateneo de Caracas, 1980. (Introduction aux chapitres et articles de Tomás Eloy Martínez).

NAIM, Moisés, et PIÑANGO, Ramón, *El caso Venezuela: una ilusión de armonía*, Caracas, ediciones IESA (Instituto de Estudios Superiores de Administración), 1984. (Chapitre 13 rédigé par Tomás Eloy Martínez: « Radio, prensa y televisión: entre el equilibrio y el estancamiento »)

OVIEDO Y BAÑOS, José, *Historia de la conquista y población de la provincia de Venezuela (1723)*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1992. (Prologue de Tomás Eloy Martínez et Susana Rotker, chronologie de Tomás Eloy Martínez, bibliographie de Tomás Eloy Martínez et Alicia Ríos)

PAOLINI, Gilbert (éd.), *La Chispa '87: selected proceedings : the Eighth Louisiana Conference on Hispanic Languages and Literatures*, New Orleans, Tulane University, 1987. (Article de Tomás Eloy Martínez, pages 107-112: « La Habana de Bernal Díaz: la memoria como transgresión »)

QUINO, *El mundo de Mafalda*, Barcelona, Lumen, 1992. (Texte de Tomás Eloy Martínez: « Viaje al planeta de Quino »)

ROTKER, Susana, *La invención de la crónica*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006. (prologue de Tomás Eloy Martínez).

ZIMMERMANN, Marcos, *Patagonia, la última frontera*, Barcelona, Blume, 2004. (Prologue et textes de Tomás Eloy Martínez).

ZIMMERMANN, Marcos, *Patagonia, el último confín de la tierra*, Buenos Aires, La Isla, 2007.

Scénarii

El amor elige, 1960, Buenos Aires, court-métrage dirigé par Rodolfo Kuhn.

Bazán, 1960, Tucumán-Buenos Aires, court-métrage dirigé par Ramiro Tamayo.

El último piso (sortie: 5 juin 1962), film dirigé par Daniel Cherniavsky, scénario de Tomás Eloy Martínez et Augusto Roa Bastos, d'après le roman de Jorge Masciangoli, 100 minutes, couleur, interdit aux moins de 18 ans. Martínez et Roa Bastos y apparaissent comme figurants dans une scène dans un omnibus.

El terrorista, (sortie: 18 octobre 1962 à Buenos Aires), 77 minutes, noir et blanc, Argentine; film dirigé par Daniel Cherniavsky, scénario de Tomás Eloy Martínez, Augusto Roa Bastos et Cherniavski, d'après un roman inédit de Augusto Roa Bastos.

El demonio en la sangre, (sortie: 19 avril 1964), 102 minutes, noir et blanc, film dirigé par René Mugica, scénario de Tomás Eloy Martínez, René Mugica et Augusto Roa Bastos.

La madre María, (sortie: 4 juillet 1974), 105 minutes, Argentine, film dirigé par Lucas Demare, scénario de Tomás Eloy Martínez, Augusto Roa Bastos, Lucas Demare, David José Kohon et Héctor Grossi.

El círculo de Bellas Artes, 1976, Caracas, film dirigé par Luis Altamirano.

Vida y muerte de un bosque, 1976, Caracas, film dirigé par Luis Altamirano.

La casa del agua, 1983, 90 minutes, Caracas, du cinéaste vénézuélien Jacobo Penzo, film qui fit partie de la Quinzaine des réalisateurs du Festival de Cannes.

Le tango de la fin du monde, 1990, Paris, documentaire dirigé par Françoise Prébois.

Articles publiés dans la presse

« Pasiones brasileñas », *La Nación*, 02 septembre 2000.

« En memoria de Susana Rotker », *La Nación*, 22 décembre 2000.

« El periodismo vuelve a contar historias », *La Nación*, 21 novembre 2001.

« Cincuenta años después », 6 articles publiés du 28 juillet 2002 au 2 août 2002 dans *La Nación* (disponibles sur <http://almundolefaltauntornillo.blogspot.com>).

« Algo que García Márquez quizás haya olvidado », *La Nación*, 28 septembre 2002.

- « La expulsión de los mendigos », *La Nación*, 10 janvier 2004.
- « Los titulares de mañana », *La Nación*, 10 septembre 2005.
- « Decálogo del periodista », *Las Américas* (Colombie), 18 septembre 2005.
- « La imaginación ayuda a ser feliz en Navidad », *La Nación*, 23 décembre 2006.
- « Verdades y mentiras », *La Nación*, 03 mars 2007.
- « Regreso a Trelew », *La Nación*, 25 août 2007.
- « La realidad no existe », *El Mercurio*, 12 avril 2008.
- « A la historia política se entra sólo de a uno », *El Mercurio*, 21 juin 2008.
- « Alfonsín y Perón, dos caras de la historia », *El Sol de México*, 2 mai 2009.
- « Trelew, el relato nacional », *La Nación*, 22 août 2009.
- « Los hechos de la vida », Conférence prononcée à Bogotá le 28 juin 2005, organisée par la CAF (Corporación Andina de Fomento) et la FNPI (Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano), et publiée le 06 février 2010 dans *La Nación*.
- « Desafíos de la cultura narco », *La Nación*, 09 janvier 2010.
- « Las ficciones son nuestra rebelión », article posthume (originellement sans titre), publié sur le site de la Fundación Tomás Eloy Martínez sous ce titre le 13 juin 2013. (consulté le 13 juin 2013)

Publications électroniques:

- « Ficción, Historia, periodismo ; límites y márgenes » [en ligne], *Telar*, Revista Digital del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos (IIEL), Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán, n°1 (2004) (consulté le 18 janvier 2009), disponible sur :
http://www.filo.unt.edu.ar/centinti/iiela/revista_telar/index.htm.

Ouvrages sur Tomás Eloy Martínez

Ouvrages:

- CALVO, Pablo, *Los mendigos y el tirano*, Buenos Aires, Aguilar, 2011.
- CARVALHO-FIGUET Cecilia, *Influencia de la temática borgiana en la obra El cantor de tango de Tomás Eloy Martínez*, mémoire de Master 1 dirigé par le professeur Erich Fisbach, Université d'Angers, 2008.
- FLAWIÁ DE FERNÁNDEZ, Nilda (ed.), *Argentina en su literatura, Homenaje a Tomás Eloy Martínez*, Instituto Interdisciplinario de Literaturas Argentina y Comparadas (IILAC), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Tucumán, Revue annuelle, Volume XI, 2010.
- LÓPEZ BADANO, Cecilia M.T., *La novela histórica latinoamericana entre dos siglos. Santa Evita, cadáver exquisito de paseo por el canon*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010.

NEYRET, Juan Pablo, « Dos modelos para la muerte : Historia y ficción en « Cómo murió Aramburu », de Montoneros, y *La novela de Perón*, de Tomás Eloy Martínez », mémoire de maîtrise, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2003.

VALVERDE, Lucie, *Historia, memoria y corporalidad en La novela de Perón de Tomás Eloy Martínez*, mémoire de Master 1 dirigé par le professeur Erich Fisbach, Université d'Angers, 2006.

VALVERDE, Lucie, *La parole et le pouvoir dans l'œuvre de Tomás Eloy Martínez*, mémoire de Master 2 dirigé par le professeur Erich Fisbach, Université d'Angers, 2007.

ZELARAYÁN, Carolina, *Deseo, desencanto y memoria. La Narrativa de Tomás Eloy Martínez*, thèse doctorale dirigée par Nilda Flawiá de Fernández, Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, 2003.

ZUFFI, María Griselda, *Demasiado Real. Los excesos de la Historia en la escritura de Tomás Eloy Martínez (1973-1995)*, Buenos Aires, Corregidor, 2007.

Articles publiés dans la presse

ABELLO BANFI, Jaime, « Lecciones de Tomás Eloy Martínez », *El Tiempo* (Colombie), 06 février 2010.

AGENCIA TÉLAM, « Personalidades de la cultura expresaron su pesar por la muerte de Eloy Martínez », 01 février 2010.

BORINSKY, Alicia, « Geografías del exilio », *La Nación*, ADN Cultura, 06 février 2010.

Contexto, San Miguel de Tucumán, 06 juin 2013: « La misión del periodismo es no obedecer ». (pas d'auteur)

CORAZINSKY, Edgardo, « Días de redacción », *La Nación*, ADN Cultura, 06 février 2010.

CRUZ RUIZ, Juan, « El enojo del periodista tranquilo », *La Nación*, ADN Cultura, 06 février 2010.

DE SANTIS, Pablo, « El legado imborrable », *La Nación*, ADN Cultura, 06 février 2010.

DESSEIN, Daniel Alberto, « Los comienzos de una hermandad », *La Nación*, ADN Cultura, 06 février 2010.

DORFMAN, Ariel, « Murió Tomás Eloy Martínez: escritor y maestro del periodismo », *Clarín*, 01 février 2010.

El Mercurio, 01 février 2010: « Muere Tomás Eloy Martínez, voz latinoamericana del Nuevo Periodismo ». (pas d'auteur)

El Mercurio, 02 février 2010: « Gran duelo por Tomás Eloy Martínez ». (pas d'auteur)

FERNÁNDEZ DÍAZ, Jorge, « Adiós al maestro de la ficción verdadera », *La Nación*, ADN Cultura, 06 février 2010.

FRIERA, Silvina, « La pasión según Tomás Eloy Martínez », *Página/12*, 01 février 2010.

FUENTES, Carlos, « Santa Evita », *La Nación*, supplément « Cultura », février 1996.

FUENTES, Carlos, « Los desaparecidos de Tomás Eloy », *El País*, 21 mars 2009.

GONZÁLEZ, Horacio, « La otra cuerda del realismo mágico », *Página/12*, 01 février 2010.

GUILLERMOPRIETO, Alma, « Tomás Eloy Martínez », *El Espectador* (Colombie), 06 février 2010.

GUYOT, Héctor M., « Una vida consagrada a las palabras », *La Nación*, ADN Cultura, 06 février 2010.

INTXAUSTI, Aurora, « Tomás Eloy Martínez rinde homenaje a una ciudad indestructible », *El País* (Madrid), 26 mai 2004.

JAGGI, Maya, « Tango lessons », *The Guardian*, 3 février 2007.

JUÁREZ, Francisco N., « Anecdotario de los años sesenta entre amigos », *La Nación*, ADN Cultura, 06 février 2010.

KOLESNICOV, Patricia, « Gin tonic y emoción en el funeral de Tomás Eloy Martínez », *Clarín*, 03 février 2010.

LABORDA, Fernando, « A 25 años de Trelew. El esparcimiento del terror », *La Nación*, 22 août 1997.

MENDOZA DIAGO, Germán, « El cuento perdido de Tomás Eloy Martínez », *El Universal*, 07 février 2010.

O'DONNELL, Pacho, « El peronismo, entre el mito y la verdad », *La Nación*, ADN Cultura, 06 février 2010.

R. G. G. / R. G., « "El periodismo es un acto de servicio" », *El País*, 19 mai 2009.

RESTREPO POMBO, Felipe, « El periodista absoluto », *Semana*, 6 février 2010.

ROA BASTOS, Augusto, « Discusión con Tomás Eloy Martínez sobre su novela *Sagrado* », revue *Sur*, Buenos Aires, novembre-décembre 1969, n°321, p.85-91.

SÁNCHEZ, Matilde, « El registro de la mirada subjetiva », *Clarín*, 01 février 2010.

TERRAGNO, Rodolfo, « Lugar común la muerte », *La Nación*, ADN Cultura, 06 février 2010.

VACA NARVAJA, Hernán, « Santo Tomás de Argentina », revue *El Sur*, 16 février 2010.

YACCAR, Daniela, « Otras voces », *Página/12*, 01 février 2010.

Interviews

ABDALA, Verónica, « No somos nada de lo que creímos ser », *Página/12*, 05 mai 2002.

FRIERA, Silvina, « Tomás Eloy Martínez habla de *Purgatorio*, su nueva novela. "Tuve que meterme en un tembladeral" », *Página/12*, 08 novembre 2008.

La Gaceta Literaria, « Entrevista a Tomás Eloy Martínez » (pas d'auteur), 30 novembre 2008, disponible sur http://www.lagaceta.com.ar/nota/302697/LGACETLiteraria/Entrevista_Tomas_Eloy_Martinez.html

GALLEGO-DÍAZ, Soledad, « Hay diez años de mi vida que se han ido para siempre y que son irre recuperables », *El País*, 24 janvier 2009.

GRINBERG PLA, Valeria, « La novela es un acto de libertad », *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad. Notas. Reseñas iberoamericanas*, n°17, 2005, p. 155-160.

HIDALGO, Carlos Rafael, « Tomás Eloy Martínez: "El periodista tiene que ser leal al lector" » [en ligne], *Símbolos de Libertad*, 8-11 mai 2001, lors de l'atelier "Crónica: un

género latinoamericano”, mené par Tomás Eloy Martínez et organisé par la FNPI (consulté le 08 mai 2012) disponible sur

<http://www.simbolosdelibertad.com/sdl/01-revista/01-art/11-tomaseloy.html>.

MÁRMOL José, « Tomás Eloy Martínez : gracias por escribir » [en ligne], *Jornal de poesia, Fortaleza/ São Paulo*, novembre 2000, n° 4/5 (consulté le 04 août 2010), disponible sur <http://sololiteratura.com> (>Tomás Eloy Martínez >miscelánea >entrevistas).

NEYRET, Juan Pablo, « Novela significa licencia para mentir » [en ligne], *Espéculo: Revista de Estudios Literarios de la UCM*, año VIII, novembre 2002-février 2003, n° 22, Madrid, disponible sur le site de la Universidad Complutense de Madrid (<http://www.ucm.es/info/ucm/index.php>> buscar Tomás Eloy Martínez en Webs UCM > entrevista con Tomás Eloy Martínez – n° 22 Espéculo UCM). (consulté le 04 août 2010)

ZAMBRANO Guillermo, « Diálogo con Tomás Eloy Martínez » [en ligne], 27 novembre 2002, disponible sur <http://laventana.casa.cult.cu> (nuestra memoria>noviembre del 2002>el tono de la novela). (consulté le 26 septembre 2011)

Pages Internet:

ABELLO BANFI, Jaime, « Lecciones de Tomás Eloy Martínez » [en ligne], *eltiempo.com*, 06 février 2010. (consulté le 10 février 2010)

AGENCIA EFE, « Tomás Eloy Martínez dice que Estados Unidos y el mundo estarán mejor sin Bush » [en ligne], 15 février 2008. (consulté le 05 août 2009)

AGENCIA TÉLAM, « Personalidades de la cultura expresaron su pesar por la muerte de Eloy Martínez » [en ligne], 1 février 2010. (consulté le 10 février 2010)

ALARCÓN, Cristián, « Última despedida al periodista y escritor. Postales de la tarde en que Tomás Eloy Martínez se convirtió en recuerdo » [en ligne], *criticadigital.com*, 3 février 2010. (consulté le 10 février 2010)

CAPARROS, Martín, « Tomás » [en ligne], *criticadigital.com*, 5 février 2010. (consulté le 10 février 2010)

COLAUTTI, Sergio, « Tomás Eloy Martínez, Borges, Perón, Evita: el tiempo y el poder. El poder es una oscura pesadilla » [en ligne], *tribunadigital.com.ar*, 15 novembre 2008. (consulté le 07 juillet 2012)

DARÍO BUITRÓN, Rubén, « El periodismo según Tomás Eloy Martínez » [en ligne], 1 février 2010, disponible sur <http://rubendariobuitron.wordpress.com/2010/02/01/el-periodismo-segun-tomas-elay/> (consulté le 29 juin 2011)

DEMETRIO GONZÁLEZ, Raúl, « Murió Tomás Eloy Martínez, autor de *La pasión según Trelew* » [en ligne], *notichubut.com.ar*, 31 janvier 2010. (consulté le 10 février 2010)

FERNANDEZ, Daniel R., « Demasiado real: los excesos de la escritura de Tomás Eloy Martínez (1973-1995) » [en ligne], *Lehman College, CUNY* (pas de date). (consulté le 03 janvier 2009)

FLURY, Víctor, « Tomás Eloy Martínez gana el Premio Alfaguara » [en ligne], disponible sur <http://clubdelibros.com> (archivo> Reportajes del 2002) (pas de date). (consulté le 13 mai 2009)

FUNDACIÓN NUEVO PERIODISMO IBEROAMERICANO [en ligne], fondée avec Gabriel García Márquez, <http://www.fnpi.org>. (page en hommage à Tomás Eloy Martínez: <http://www.fnpi.org/homenaje-a-tomas-elay-martinez/>) (consulté le 12 juin 2011)

FUNDACION KONEX, biographie et bibliographie de Tomás Eloy Martínez [en ligne]: <http://www.fundacionkonex.com.ar/premios/curriculum.asp?id=2603> (consulté le 04 novembre 2010)

FUNDACION TOMAS ELOY MARTINEZ, fondée par Tomás Eloy Martínez et actuellement administrée par Ezequiel Martínez, [fundaciontem.org](http://www.fundaciontem.org), ainsi qu'une page Facebook: <http://www.facebook.com/FundacionTEM> [en ligne] (consulté le 31 janvier 2011)

GONZÁLEZ GUADARRAMA, Iván, « Cinco instantáneas de Tomás Eloy Martínez » [en ligne], 3 février 2010, dialogodigital.com. (consulté le 10 février 2010)

GRASSO, Agustina, « Ficciones reales » [en ligne], blog « club de la serpiente », (pas de date), (consulté le 10 février 2010), disponible sur <http://blogelclubdelaserpiente.blogspot.com/2010/02/murio-tomas-eloy-martinez.html>

IMDB, "The Internet Movie Database, [en ligne], <http://www.imdb.com/>. (consulté le 04 novembre 2010)

JUNIELES, John Jairo, « Sagrado, de Tomás Eloy Martínez : la vigilia del amanuense y las voces errantes » [en ligne], dans *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, numéro 31, 2005. (consulté le 07 février 2009)

NEYRET, Juan Pablo, « El valor del testimonio y el testimonio del valor: *La pasión según Trelew* de Tomás Eloy Martínez » [en ligne], The Pennsylvania State University, 2010. (consulté le 24 octobre 2011)

NEYRET, Juan Pablo, « Fervor de Buenos Aires » [en ligne], noticiasypersonajes.com (pas de date). (consulté le 24 octobre 2011)

RESTREPO POMBO, Felipe, « El periodista absoluto » [en ligne], 6 février 2010, [journal en ligne semana.com](http://journalenligne.semana.com). (consulté le 10 février 2010)

ROJAS, Diego, « La pasión según Tomás » [en ligne], elargentino.com, 12 septembre 2009. (consulté le 10 février 2010)

VARGAS LLOSA, Mario, « Los placeres de la necrofilia » [en ligne], pour le supplément « Cultura » de *La Nación*, février 1996 (consulté le 08 novembre 2008), disponible sur <http://www.literatura.org>.

VIAU, Susana, « Tomás Eloy Martínez, la novela, el periodismo y la vida » [en ligne], *Sin Permiso*, 14 février 2010 (consulté le 20 août 2010), disponible sur <http://www.sinpermiso.info/textos/index.php?id=3089>.

WIÑAZKI, pour le journal *Noticias*, du 16 juillet 1995, [en ligne] (consulté le 20 août 2010); note disponible sur <http://www.literatura.org/>.

WIÑAZKI, Nicolás, « A solas con Tomás Eloy Martínez », Laprensa.com, Panamá, 20 juin 2004. (consulté le 10 août 2009)

Ouvrages divers

Essais:

BENJAMIN, Walter, *Discursos interrumpidos I*, prologue, traduction et notes de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus Ediciones, 1973.

BENJAMIN, Walter, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus Ediciones, 1990.

BENJAMIN, Walter, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 1990.

BENJAMIN, Walter, *Personajes alemanes*, introduction de José María Valverde, Barcelona, ediciones Paidós, 1995.

BENJAMIN, Walter, textes extraits de *Gesammelte Schriften*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, collection Folio, 2000.

BENJAMIN, Walter, *Sur le concept d'Histoire*, dans *Ecrits français*, Paris, Gallimard, 2003.

BENJAMIN, Walter, *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 2009.

BERNARD, Michel, *Le corps*(1976), Paris, éditions du Seuil, collection Points Essais, 1995.

CALVEIRO, Pilar, *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires, Colihue, 2011.

DETREZ, Christine, *La construction sociale du corps*, Paris, Editions du Seuil, collection Points Essais, octobre 2002.

HELLER, Agnès, *Una filosofía de la historia en fragmentos*, Barcelona, Gedisa, mars 1999,

JAIMES, Héctor, *La reescritura de la historia en el ensayo hispanoamericano*, Madrid, Fundamentos, 2001.

LE BRETON, David, *La sociologie du corps*, Paris, PUF, collection « Que sais-je ? », 2010.

MOSES, Stéphane, *L'ange de l'histoire. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Paris, Seuil, 1992.

RAULET, Gérard, *Walter Benjamin*, Paris, Ellipses, collection "philo-philosophes", 2000.

ROTKER, Susana, *La invención de la crónica*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

TODOROV, Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1998.

VINCENT, Louis-Thomas, *Mort et pouvoir* (1978), Paris, Editions Payot, 1999.

WHITE, Hayden, *The content of the Form: Narrative discourse and Historical Representation*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1990.

WHITE, Hayden, *El texto histórico como artefacto literario*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2003.

Histoire

COURTINE, Jean-Jacques, *Histoire du corps. 3. Les mutations du regard. Le XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2006.

Histoire argentine

BEARN, Georges, *La décade péroniste*, Paris, Gallimard, 1975.

CERRUTI, Gabriela, *El jefe. Vida y obra de Carlos Saúl Menem*, Buenos Aires, Planeta, 1993.

DUJOVNE ORTIZ, Alicia, *Eva Perón*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1995.

LUNA, Félix, *Perón y su tiempo. I. La Argentina era una fiesta, 1946-1949*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1986.

LUNA, Félix, *Perón y su tiempo. II. La comunidad organizada, 1950-1952*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1986.

LUNA, Félix, *Perón y su tiempo. III. El régimen exhausto, 1953-1955*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1986.

SEBRELI, Juan José, *Eva Perón, aventurera o militante*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1966.

VÁZQUEZ-RIAL, Horacio, *Perón, tal vez la historia*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.

Chroniques, journalisme

URONDO, Francisco, *La patria fusilada* (1973), Buenos Aires, Libros del náufrago, 2012.

Théorie littéraire

AGUILA, Yves et GOMEZ-VIDAL Elvire (coord., Equipe de recherches sur l'Amérique latine (ERSAL), Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3), *Pouvoir et écritures en Amérique latine*, volume 2, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2004.

BARTHES, Roland, « De l'œuvre au texte », dans *Le Bruissement de la Langue*, Paris, Seuil, 1993.

DELEUZE, Gilles, « Vérité et temps » [en ligne], cours 64 du 29.05.1984, transcrit par Guadalupe Deza, « La voix de Gilles Deleuze en ligne », Université de Paris 8, disponible sur http://www.univ-paris8.fr/deleuze/article.php?id_article=355 (consulté le 4 novembre 2010)

ESQUENAZI, Jean-Pierre, *La vérité de la fiction : comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?*, Paris, Lavoisier, 2009.

FINTZ, Claude (coord.), *Les imaginaires du corps. Pour une approche interdisciplinaire du corps*, Tome 1: Littérature, Paris, L'Harmattan, 2000.

FORGUES, Roland, *Mario Vargas Llosa, Elena Poniatowska : le cri de la révolte*, Paris, Mare & Martin, DL, 2006.

GAMERRO, Carlos, « ¿Rodolfo Walsh o Manuel Puig ? », dans GONZALEZ, Cecilia, SCAVINO, Dardo et VENTURA, Antoine (ed.), *Les armes et les lettres. La violence politique dans la culture du Río de la Plata des années 1960 à nos jours*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, Collection de la Maison des Pays Ibériques, Série Etudes ibériques & ibéro-américaines, septembre 2010.

GONZALEZ MAS, Ezequiel, *El retrato literario y otros motivos*, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 1973.

HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans *Poétique du récit*, R. Barthes, W. Kayser, Ph. Hamon (recueil réalisé sous la direction de Gérard Genette et Tzvetan Todorov), Paris, éditions du Seuil, 1977.

IRIARTE LÓPEZ, Margarita, *El retrato literario*, Barañáin, Ediciones Universidad de Navarra, novembre 2004.

ISER, Wolfgang, *L'Acte de lecture: théorie de l'effet esthétique*, traduction française, Bruxelles, Mardaga, 1985.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, collection Tel, 2005.

- JOZAMI, Eduardo, *Rodolfo Walsh. La palabra y la acción*, Buenos Aires, Norma, 2006.
- JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman* [1992], Paris, Presses Universitaires de France, collection écriture, 2004.
- JOUVE, Vincent, *La poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2001.
- KERBRAT Marie-Claire, LE GALL Danielle, LELIEPVRE-BOTTON Sylvie, *Figures du pouvoir*, Paris, Presses Universitaires de France, collection Major, 1994.
- LAGO, Sylvia (Ed.), *El cuerpo como espacio político. Literatura uruguaya insurrecta*, Montevideo, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, DL., 2002.
- LARIVAILLE, Paul, « L'analyse (morpho)logique du récit », dans *Poétique*, n°19, 1974.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996.
- LUKACS, Georges, *Le roman historique*, Paris, Payot, 2000.
- PELLÓN, Gustavo, « La novela hispanoamericana de 1975 a 1990 », dans *Historia de la Literatura Hispanoamericana, El siglo XX*, Roberto González Echevarría et Enrique Pupo-Walker (Ed.), Madrid, Editorial Gredos, 2006.
- PUNTE, María José, *Estrategias de supervivencia : tres décadas de peronismo y literatura*, Buenos Aires, Corregidor, 2007.
- REICHLER, Claude (éd.), *Le corps et ses fictions*, Paris, Les éditions de Minuit, 1983.
- RUAS, Charles, *Conversaciones con autores norteamericanos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986.
- SINGLER, Christophe, *Le roman historique contemporain en Amérique Latine. Entre mythe et ironie*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- SPILLER, Roland (Ed.), *Culturas del Río de la Plata (1973-1995), transgresión e intercambio*, Frankfurt am Main, Lateinamerika-Studien, Vervuert Verlag, 1995.
- SPILLER, Roland, *La novela argentina de los años 80*, Frankfurt am Main, Lateinamerika-Studien, Vervuert Verlag, 1991.

Philosophie

- BRYKMAN, Geneviève, *Locke. Idées, langage et connaissance*, Paris, Ellipses, 2001.
- DESCARTES, René, *Le discours de la méthode* (1637), dans *Œuvres philosophiques Tome I (1618-1637)*, (p.567-650), Paris, Bordas, classiques Garnier, 1988.
- FOUCAULT, Michel, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.
- FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité I, La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.
- FOUCAULT, Michel, *Il faut défendre la société, Cours au Collège de France. 1976*, Paris, Gallimard, Editions du Seuil, 1997.
- GAARDEN, Jostein, *Le monde de Sophie*, Paris, Seuil, 1995.
- KANT, Emmanuel, *Critique de la raison pure* (1781, 1787), traduction d'Alain Renaut, Paris, Aubier, Bibliothèque philosophique, 1997.

LOCKE, John, *Essai sur l'entendement humain* (1689), volume 1 (livres I et II) Paris, Librairie Philosophique J.Vrin, 2001.

Nouveau journalisme:

CAPOTE, Truman, *De sang-froid* (1965), Paris, Gallimard, 1966.

MAILER, Norman, *Le combat du siècle* (1975), Paris, Seuil, 2002.

MAILER, Norman, *Le chant du bourreau* (1979), Paris, Laffont, 1980.

WALSH, Rodolfo, *Operación Masacre* (1958), Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2008.

WALSH, Rodolfo, *¿Quién mató a Rosendo?* (1969), Buenos Aires, 451 editores, 2010.

WALSH, Rodolfo, *Caso Satanowsky* (1973), Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1986.

WOLFE, Tom, *Acid test* (1968), Paris, Seuil, 1996.

WOLFE, Tom, *L'étoffe des héros* (1979), Paris, Gallimard, 1982.

Romans et nouvelles:

BORGES, Jorge Luis, « Pierre Ménard, auteur du Quichotte » et « Le jardin aux sentiers qui bifurquent », dans *Fictions* (1944), Gallimard, Paris, 1983.

BORGES, Jorge Luis, « El simulacro », dans *El Hacedor* (1960), dans *Obras completas*, tome I, Barcelone, RBA Instituto Cervantes, 2005, p.789.

CORTÁZAR, Julio, *Las armas secretas* (1978), Madrid, Ediciones Cátedra, 2003.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Cien años de soledad*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1967.

ONETTI, Juan Carlos, « Ella » (1953), dans *Cuentos completos*, Buenos Aires, Alfaguara, 1994, p.459.

PERLONGHER, Néstor, « Evita vive » dans FERRER, Christian et BAIGORRA, Osvaldo (eds.), *Néstor Perlongher. Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*, Buenos Aires, Colihue, 1997.

PUIG, Manuel, *El beso de la mujer araña* (1976), Barcelona, Seix Barral, 2005.

ROA BASTOS, Augusto, *Hijo de hombre* (1960), Madrid, Alfaguara, 1989.

SARMIENTO, Domingo Faustino, *Civilización y barbarie : vida de Juan Facundo Quiroga* (1845), Madrid, Cátedra, 1993.

VIÑAS, David, « La señora muerta », dans *Las malas costumbres*, Buenos Aires, Jancana, 1963.

WALSH, Rodolfo, « Esa mujer », dans *Los oficios terrestres*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1965.

Poésie :

PERLONGHER, Néstor, « El cadáver », dans *Austria-Hungría*, Buenos Aires, Tierra Baldía, 1980.

PERLONGHER, Néstor, « El cadáver de la Nación », dans *Hule*, Buenos Aires, Último Reino, 1989.

URONDO, Francisco, « Tinieblas para mirar » et « El nieto de Dios » [textes consultés sur internet le 14 septembre 2013, pas d'autre référence bibliographique].

Théâtre et comédie musicale:

CAMUS, Albert, *Caligula*, dans *Le malentendu, suivi de Caligula*, Paris, Gallimard, 1958.

COPI, *Eva Perón*, Paris, théâtre de l'Épée-de-Bois, 1970.

LLOYD WEBBER, Andrew (musique), et RICE, Tim (paroles), *Evita*, 1978.

Esotérisme :

LÓPEZ REGA, José, *Astrología esotérica. Secretos develados*, Buenos Aires, Editorial Rosa de Libres, 1962.

Films et documentaires:

ARRUTI, Mariana, *Trelew, la fuga que fue masacre*, Argentine, 2004, 98 minutes.

BAUER, Tristán, *Evita, la tumba sin paz*, Argentine, 1997, 60 minutes.

BERGMAN, Ingmar, *Persona*, Suède, 1966, 79 minutes.

CEDRÓN, Jorge, *Operación Masacre*, Argentine, 1973, 115 minutes.

DE LUQUE, Paula, *Juan y Eva*, Argentine, 2011, 104 minutes.

PARKER, Alan, *Evita*, Etats-Unis, 1996, 135 minutes.

SOLANAS, Fernando Ezequiel, et GETINO, Octavio, *La hora de los hornos*, Argentine, 1968, 248 minutes.

WELLES, Orson, *The lady from Shanghai*, Etats-Unis, 1947, 87 minutes.

WELLES, Orson, *F for fake!*, France/Iran/Allemagne de l'Ouest, 1975, 85 minutes.

Dictionnaires:

BONELLS, Jordi (Ed.), *Dictionnaire des littératures hispaniques. Espagne et Amérique Latine*, Paris, Robert Laffont, collection Bouquins, 2009.

CHEVALLIER, Jean, et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont, collection Bouquins, 2004.

Dictionnaire historique de la langue française, Paris, dictionnaires Le Robert, 2000.

ANNEXE A : « LOS TITULARES DE MAÑANA »

Los titulares de mañana

Los últimos tres días de agosto, en la candente ciudad de Monterrey, al norte de México, un centenar de periodistas de las Américas y de España se reunió para discutir sobre lo que puede pasar con la profesión en las próximas décadas. El encuentro siguió a otro, que la Fundación para un Nuevo Periodismo había organizado en Cartagena y Bogotá a finales de junio, y las conclusiones fueron, en los dos casos, tan inesperadas como diversas.

En el seminario de Colombia coincidieron teóricos lúcidos como Jean-François Fogel, el director de la edición virtual de *Le Monde*, de París; Joaquín Estefanía, director de la escuela de periodismo de *El País*, de España, y Jon Lee Anderson, el célebre corresponsal de guerra de *The New Yorker*. En Monterrey, las figuras centrales fueron Gabriel García Márquez y el dibujante rioplatense Hermenegildo Sábat, que ganó este año el gran premio de la Fundación por su trayectoria profesional.

[...] En Bogotá me tocó reflexionar no sobre los medios, sino sobre el periodista como emisor de información y, sobre todo, como conciencia de su comunidad. Me atreví a esbozar un programa de diez puntos a partir de una charla informal que di a redactores de *LA NACION* un mediodía de 1998. Al final de la charla, el entonces secretario de Redacción del diario, Germán Sopena, me entregó un resumen tan generoso de lo que yo había dicho que - me parece- supera de lejos la pobreza de mi lección original.

Con esa lista se dio fin a la reunión de Bogotá. Quiero creer que a Sopena no le disgustaría verla también como cierre de esta columna.

He aquí el decálogo: 1) El único patrimonio del periodista es su buen nombre. Cada vez que se firma un artículo insuficiente o infiel a la propia conciencia, se pierde parte de ese patrimonio, o todo. 2) Hay que defender ante los editores el tiempo que cada quien necesita para escribir un buen texto y el espacio que necesita dentro de la publicación. 3) Una foto que sirve sólo como ilustración y no añade información alguna no pertenece al periodismo. Las fotos no son un complemento, sino noticias en sí mismas. 4) Hay que trabajar en equipo. Una redacción es un laboratorio en el que todos deben compartir sus hallazgos y sus fracasos. 5) No hay que escribir una sola palabra de la que no se esté seguro, ni dar una sola información de la que no se tenga plena certeza. 6) Hay que trabajar con los archivos siempre a mano, verificando cada dato y estableciendo con claridad el sentido de cada palabra que se escribe. 7) Hay que evitar el riesgo de servir como vehículo de los intereses de grupos públicos o privados. Un periodista que publica todos los boletines de prensa que le dan, sin verificarlos, debería cambiar de profesión y dedicarse a ser mensajero. 8) Hay que usar siempre un lenguaje claro, conciso y transparente. Por lo general, lo que se dice en diez palabras siempre se puede decir en nueve, o en siete. 9) Encontrar el eje y la cabeza de una noticia no es tarea fácil. Tampoco lo es narrar una noticia. Nunca hay que ponerse a narrar si no se está seguro de que se puede hacer con claridad, eficacia, y pensando en el interés de lector más que en el lucimiento propio. 10) Recordar siempre que el periodismo es, ante todo, un acto de servicio. Es ponerse en el lugar del otro, comprender lo otro. Y, a veces, ser otro.

Por Tomás Eloy Martínez para *La Nación*, HIGHLAND PARK, N. J., 10.09.2005.

ANNEXE B : ELÉMENTS BIOGRAPHIQUES DE JUAN DOMINGO PERÓN ET EVA DUARTE

1895 : naissance de Juan Domingo Perón, fils de Mario Tomás Perón et de Juana Sosa Toledo.

1910 : Perón est promu cadet.

1919 : naissance d'Eva Duarte, fille illégitime de Juana Ibarguren et Juan Duarte.

1924 : Perón est promu capitaine.

1926 : Perón intègre l'Ecole de Guerre.

8 janvier 1926 : Juan Duarte, le père d'Eva, décède. La famille légitime refuse à Juana Ibarguren et à ses enfants d'assister aux funérailles ; ils obtiendront finalement l'autorisation de suivre le cortège funèbre jusqu'au cimetière et d'assister à l'enterrement.

1930 : Perón intervient dans la conspiration contre Uriburu.

1932 : Perón est promu aide de camp du général Manuel A. Rodríguez.

Janvier 1935 : Eva Duarte arrive à Buenos Aires.

28 mars 1935 : Eva Duarte est engagée dans la compagnie théâtrale d'Eva Franco et obtient ainsi son premier rôle dans *La señora de los Pérez*, une comédie d'Ernesto Marsili que la troupe joue au Teatro Comedia, dont la première a lieu le 28 mars 1935.

1936 : Perón est envoyé au Chili en tant qu'attaché militaire.

1938 : Aurelia Tizón, première épouse de Juan Domingo Perón, décède d'un cancer.

Février 1939 : le lieutenant colonel Perón part en Italie étudier le régime de Mussolini.

1940 : Eva joue dans *La carga de los valientes*, un film d'Adelqui Millar.

Mars 1943 : création du GOU.

1943 : Evita signe un contrat de cinq ans pour participer à un programme intitulé « Grandes mujeres de todos los tiempos », diffusé par Radio Belgrano, dans lequel on dramatisait la vie de femmes célèbres, telles que l'impératrice Charlotte, Elisabeth 1^{ère} d'Angleterre, Sarah Bernhardt, Anne d'Autriche, Catherine de Russie... (scénaristes : Alberto Aínsa et Francisco Muñoz Azpiri)

1944 : Eva joue dans *La cabalgata del circo*.

15 janvier 1944 : un tremblement de terre, d'une magnitude de 7,8 sur l'échelle de Richter, détruit entièrement la ville de San Juan, faisant 10 000 victimes.

22 janvier 1944 : un festival artistique est organisé par la Secretaría de Trabajo y Previsión pour collecter des fonds pour les victimes du tremblement de terre. L'Association radiophonique offre sa collaboration, et c'est à cette occasion que se rencontrent Eva Duarte et Perón.

Avril 1945 : Eva interprète un rôle principal dans le film *La pródiga*, sous la direction de Mario Soffici.

9 octobre 1945 : Perón démissionne de tous ses postes au gouvernement (vice-président, ministre de la Guerre, secrétaire au Travail et au Bien-Etre).

12 octobre 1945 : Perón est fait prisonnier et envoyé sur l'île de Martín-García, l'île-pénitencier du Rio de la Plata.

17 octobre 1945 : la foule rassemblée sur la Place de Mai obtient la libération de Perón.

22 octobre 1945 : mariage d'Eva Duarte et du colonel Perón.

6 juin 1947 : Evita entame sa « tournée » européenne comme représentante du Président argentin (cette tournée inclut l'Espagne, l'Italie et le Vatican, le Portugal, la France, la Suisse, puis le Brésil et l'Uruguay). Evita baptisera cette tournée « la tournée de l'arc en ciel », pour symboliser le pont qu'elle lançait entre l'Argentine et le continent européen.

9 juin 1947 : Evita est acclamée par la foule madrilène sur la Plaza de Oriente et reçoit la Croix Isabelle la Catholique des mains de Franco.

14 juillet 1947 : Evita fait la couverture du magazine *Time*.

27 juillet 1947 : Evita participe à une audience avec le Pape Pie XII au Vatican.

8 juillet 1948 : création de la Fondation Eva Perón.

22 août 1951 : lors du *cabildo abierto*, Evita demande du temps pour donner sa décision de se présenter ou non à la vice-présidence.

31 août 1951 : dans un discours radiodiffusé, Evita annonce sa décision de ne pas poser sa candidature.

15 octobre 1951 : *La razón de mi vida* est publié.

1^{er} mai 1952 : dernier discours public d'Evita.

4 juin 1952 : contre l'avis des médecins, Eva assiste au serment de la prise de pouvoir de Perón, qui a été réélu. Elle fait sa dernière apparition publique en voiture avec son mari.

29 juin 1952 : Eva signe son testament, que Perón lira à voix haute le 17 octobre.

26 juillet 1952 à 20h25 : Evita décède des suites d'un cancer.

Octobre 1954 : Perón déclenche une campagne anticléricale. Le gouvernement supprime l'instruction religieuse dans les écoles publiques, fait adopter une loi sur le divorce, autorise la prostitution...

16 septembre 1955 : l'armée renverse Perón ; la dictature de la Revolución Libertadora est instaurée.

20 septembre 1955 : Perón quitte la présidence et s'enfuit au Paraguay.

22 novembre 1955 : un commando sous les ordres du lieutenant colonel Moori Koenig (chef du Servicio de Inteligencia del Ejército) séquestre le corps d'Evita, alors sous la garde du docteur Ara dans les bâtiments de la CGT.

23 avril 1957 : la « Operación Traslado », menée par Corominas, fait transporter le corps d'Eva Perón jusqu'à Gênes sur le bateau nommé le Conté Biancamano, afin de l'enterrer à Milan.

3 septembre 1971 : le corps d'Evita est rendu au Général Perón, alors en exil en Espagne.

1973 : élections en Argentine ; victoire du candidat péroniste Héctor Cámpora.

20 juin 1973 : le Général Perón retourne en Argentine ; un massacre a lieu à Ezeiza, où la foule l'attendait.

Juillet 1973 : Cámpora démissionne de la présidence, de façon à laisser le champ libre au Général, qui est réélu en octobre, avec sa femme Isabel comme vice-présidente.

1974 : publication des mémoires du docteur Pedro Ara, *El caso Eva Perón*.

1^{er} juillet 1974 : mort du Général Perón. Isabel prend sa succession.

Novembre 1974 : le corps d'Evita est rapatrié en Argentine, et placé aux côtés de Perón dans la chapelle de la résidence présidentielle d'Olivos.

24 mars 1976 : un coup d'Etat renverse Isabel Perón ; Jorge Rafael Videla est désigné président de facto.

Octobre 1976 : le corps d'Evita est transporté de la résidence présidentielle d'Olivos au cimetière de la Recoleta, tandis que le corps de Perón est enterré à la Chacarita.

1983 : fin de la dictature.

Juin 1987 : la tombe du Général Perón est profanée, ses mains étant alors dérobées.

Octobre 2006 : la dépouille du Général Perón est transférée à San Vicente, où il possédait une résidence aujourd'hui transformée en musée à son honneur.

ANNEXE C : LA CONSTRUCTION DU TEMPS DANS LA NOVELA DE PERÓN

Hora argentina	Hora española	Sucesos en el avión	Sucesos en Buenos Aires
5.55	9.55	Escala técnica en Las Palmas, islas Canarias. Todo el mundo queda a bordo. El gobernador de las islas sube al avión para presentar saludos. Recabastimiento de combustible.	Caravans que avanzan a pie. Banderas, barbos y ponchos. Cientos de micros, ómnibus y camiones en la autopista. En el camino de cintura, los vehículos ya no podían seguir: allí estaba atravesado un colectivo de la caminera de la provincia. Los portátiles anuncian temperatura 8°.
6.40	10.40	El Boeing 707 de AA, a cargo del comandante Fernando Cabral (49, 17 en la empresa) sale a Bs. Aires.	Consignas: "Socialismo nacional como mandó el general/ FAR y Montoneros son nuestros compañeros/Montoneros FAP y FAR en la guerra popular/Ni yanquis ni marxistas, peronistas/ Ni yanquis ni fascistas" - Brazaletes: JSP, verdes# JTP, azules y siglas rojas#
9.00	12.00	El avión sobrevuela la zona de [redacted]	El locutor Edgardo Suárez llega al palco: "Compañeros, la consigna es en paz y en orden. Traten de no gastar energías. Aún faltan muchas horas para el regreso glorioso del general. A él tenemos que brindarle todas nuestras fuerzas y la expresión de nuestras gargantas." Se difunde música folklórica.
10.30	14.00	El avión atraviesa la línea del Ecuador y se acerca a Recife.	300 metros a la izquierda del palco, unas 20 personas de la JP y JSP discuten y sacan armas cortas. Desde uno de los árboles, alguien dispara. La gente huye. No hay versiones sobre heridos. Leonardo Favio empieza a animar la fiesta. Da instrucciones para que se bebá agua y se empiecen a quitar las ropas, porque hará calor.
11.05			Favio invita al público a ensayar el recibimiento que le daremos al general cuando llegue al palco. Se canta "Los muchachos" y empiezan los barbos, que ya no paran hasta las 14,30. Tula se instala en las terrazas de Ezeiza, donde ya hay mil personas. Habrá dos mil. Osinde dirige la organización del acto desde su comando, habitación 114 del hotel Internacional.

Hora argentina	Hora del avión	Sucesos en el avión	Sucesos en Buenos Aires
13.00	13.00	El avión sobre Vitória, Brasil.	Empiezan a colocarse debajo del palco, en una plataforma especial, los componentes de la Sinfónica de Buenos Aires, orquesta estatal del Colón, dirigidos por Jorge López Ruiz: 300 personas. La música folklórica de los altaparlantes y los barbos son infernales. Los de la JP forman un cordón en el acceso al palco, con los brazos extendidos, tomados de las manos. Un globo de Gas del Estado vuela sobre la gente. Edgardo Suárez dice: "Ya hay más de 2 millones y medio de compañeros aquí". Bajo el palco se instala el Comando de Lisiados Peronistas. Las orquestas están sobre un tablado micrófonar. En el globo hay un hombre sentado sobre un trapecio. Muchos de los músicos no tienen instrumentos: "Me dijeron que dejara el instrumento en el vehículo".
13.45	13.45	El avión sobre Río de Janeiro.	Se pide por los altavoces que "los compañeros permitan acercarse a los camiones con cuidado". Nadie quiere moverse del lugar ya conquistado. Llegan a Ezeiza dos aviones de la Fuerza Aérea: en el primero llegan Solano Lima, Righi, Benítez, Gelbard, Díaz Bialet, Bidegain, Calabró. En el segundo, Abal Medina en silla de ruedas. Se ubican en el salón contiguo al VIP, ubicado en el sector sudoeste del aeropuerto. Periodismo y otros invitados especiales van a la terraza, donde están Tula y su orquesta de barbos.
14.10			Se advierte que se acercan, por detrás del palco, una columna de 3.000 personas de JTP y FAR. Favio dice por los micrófonos: "Jamás alguien en la historia de la humanidad recibió un homenaje así." La Orquesta afina para arrancar con "Los muchachos peronistas".
14.35		A las 15.00 el avión pasa sobre Porto Alegre. Poco después, Perón es informado de los disturbios. A las 16.00, vuela sobre Tacuarembó.	A las 14.29, Favio anuncia que cuando llegue Perón se saltarán 18.000 palamas, "mil por cada año de exilio del general". A las 14.30, Favio invita a los portadores de carteles y pancartas a "bajarlos por diez minutos, para que los fotógrafos y camarógrafos de todo el mundo puedan tomar notas gráficas de un espectáculo que no tiene parangón en la historia de América". El público acata en parte el orden, grita "Dale Pocho" y empieza a cantar la marcha peronista. 14.35 empiezan los disparos. Favio, arrojado en el piso, cuando cae a tierra, grita por el micrófono: "Paz, paz". Y pide que suelten las palamas. Con intermitencias, el tiroteo sigue hasta las 15.20. La multitud intenta cantar el himno. A las 15.20 se interrumpe por corte de los cables la transmisión.
15.15			Algunos montoneros son capturados y subidos al palco. "Tráiganlos que los matamos". En el Hotel Internacional, Norma Kennedy da declaraciones sobre el tiroteo. Abajo, meten a francotiradores a golpes de culata en el "cuartel general". Media docena de viajes. Les dicen: "Ahora vas a cantar, vas a decir quién te mandó."

Tableaux de la construction du temps dans *La novela de Perón*, archives de la Fundación Tomás Eloy Martínez, tous droits réservés.

Hora	Testigos	Arca	Nún
14.10	Terminan la lectura.	Osinde habla con LR	Los del palco los ven.
14.20	Salen en los ómnibus rumbo a su lugar en el palco.	Recibe órdenes de LR	Empiezan a entrar en un movimiento de cuña.
14.30	Piden detenerse en la capilla, a mitad de camino.	Ordena al chofer de Lito salir volando.	Favio pide que bajen los carteles y Nun dice que no.
14.35	Rezan en la capilla	Entra en la capilla y confunde a dos viejos con P. y Evita	Ve disparar a Ana contra el palco.
14.45	Van a salir pero el primo Julio se desmaya.	De vuelta en el palco se mezcla en el tiro. Ordena subir de las mechas al zurda-je.	Observa desde su posición, sin moverse, cómo atrapan al Cabezón y a Ana.

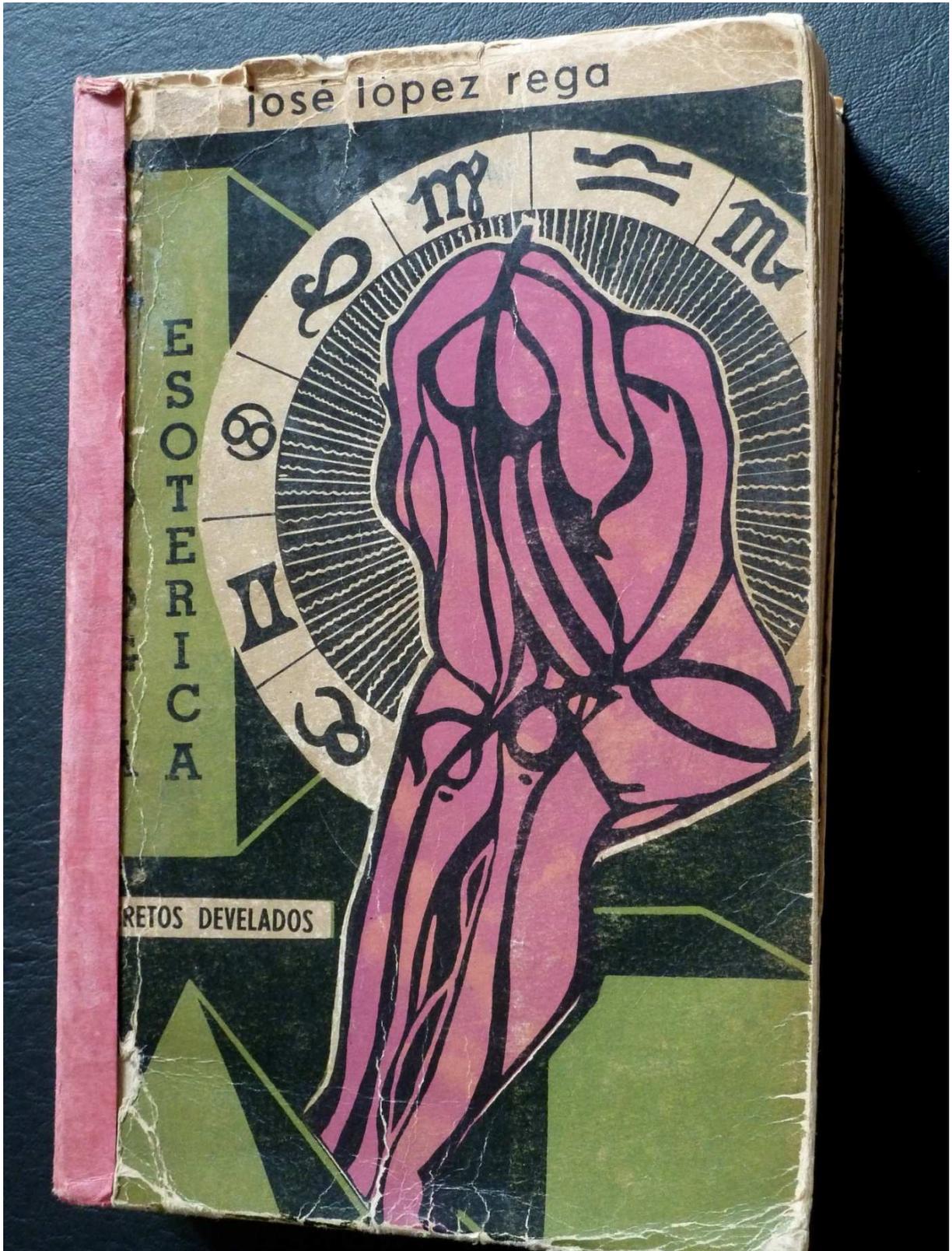
Tableaux de la construction du temps et des actions des personnages montrant l'usage de la synchronie dans *La novela de Perón*, archives de la Fundación Tomás Eloy Martínez, tous droits réservés.

ANNEXE D : PAGE DE DÉDICACE DE SAGRADO



Page de dédicace de *Sagrado*, page 9.

ANNEXE E : OUVRAGE DE JOSÉ LÓPEZ REGA



LÓPEZ REGA, José, *Astrología esotérica. Secretos develados*, Buenos Aires, Editorial Rosa de Libres, 1962. (exemplaire de la bibliothèque de Tomás Eloy Martínez)

ASTROLOGIA ESOTERICA

(SECRETOS DEVELADOS)

TODOS LOS EJEMPLARES SON NUMERADOS Y LLEVAN LA FIRMA DEL AUTOR

EJEMPLAR N°.

63

Ropez Vega

DERECHOS DE AUTOR TOTALMENTE RESERVADOS

PROHIBIDA TODA REPRODUCCION SIN LA AUTORIZACION
DEL AUTOR

QUEDA EFECTUADO EL DEPOSITO SEGUN LA LEY N° 11.723

PRINTED IN ARGENTINA. IMPRESO EN LA ARGENTINA

ANNEXE F : OUVRAGE SUR CARLOS SAÚL MENEM

mérica, Libia y Moscú. Estaban pasando sus vacaciones en Punta del Este, y desde allí comandaban las negociaciones para destrabar una línea de créditos que les permitiría construir dos hoteles de la cadena Sheraton y un complejo turístico sobre doscientas mil hectáreas en los esteros del Iberá, Corrientes.

Una vez más, el vértigo y el peligro le sirvieron de terapia. Cuando llegaron a Pinamar, Ramón Hernández, que había oficiado de acompañante, estaba lívido. Pero él había recuperado algo de su presencia de ánimo.

Todo el gabinete estaba instalado en el balneario "CR" en el que tenía su carpa Eduardo. Roberto Dromi, ministro de Obras y Servicios Públicos, hacía de anfitrión en el bar. Menem descargó tensiones con el deporte: voló en helicóptero, hizo surf, jugó al fútbol y al tenis. Pasó dos días durmiendo en la playa. La bella Graciela Alfano le levantaba el ánimo complicándolo con sus juegos en el mar. El sábado manejó de nuevo la Ferrari, esta vez hasta Mar del Plata. Pasó la noche de Reyes entregando juguetes en la colonia de vacaciones de Chapadmalal. Por un momento, creyó que la crisis había pasado y que había recuperado definitivamente la presencia de ánimo.

Sin embargo, el domingo Ramón Hernández lo despertó con mayor brusquedad que lo acostumbrado. El periodista Horacio Verbitsky informaba con detalle en *Página/12* sobre la carta de Terence Todman mencionando el pedido de coima de un hombre del gobierno. Aunque no nombraba a Emir, era obvio que el periodista conocía también esa información. En algunos segundos pasó de la depresión a la furia. Repasó mentalmente la situación y llegó rápidamente a la conclusión de que no había peligro. No había más copias de la carta que las que tenían Cavallo y Erman. La embajada desmentiría la información. Unas horas después enfrentó a los periodistas y anunció que "se trata de un caso de delincuencia periodística".

La información de Verbitsky desató uno de los mayores escándalos de la administración menemista que se conoció como "Swiftgate". La embajada confirmó la información; el gobierno de los Estados Unidos amenazó con sacar una declaración de cuestionamiento a los indultos si Menem no terminaba con la corrupción dentro de su gobierno, y el gabinete se vio inmerso en una crisis sin igual hasta entonces: todos sospechaban de todos. Menem intentaba encontrar una solución espectacular, pero los reflejos que le habían servido para resolver el levantamiento carapintada del 3 de diciembre no alcanzaban esta vez. Emir y Amira Yoma se habían instalado en el despacho lindante con el del pre-

tarse. Mucho más cuando una semana después se hizo cargo efectivamente del despacho de Barrionuevo en el instituto de Obras Sociales, que había pasado a llamarse ANSSAL (Administración Nacional de Servicios Sociales). No estaba acostumbrado a lidiar con sindicalistas. Al segundo día llamó por teléfono, desesperado, a su amigo Gustavo Béliz.

—Gustavo, no sé qué hacer... me patean la puerta...

Béliz intentó ponerle una cuota de humor al tema.

—Bueno, por lo menos ya empezaste a usar vocabulario sindical.

—No, vos no entendés. Esto es literal. Me patean la puerta. ¡Me patean a las secretarias, me patean la puerta y entran!

Béliz también empezó a preocuparse: sabía que Eduardo Bauzá y Eduardo Menem habían comenzado a analizar la posibilidad de internar al presidente en una clínica psiquiátrica hasta que saliera de la depresión. Béliz decidió adelantarse y organizó un retiro en un convento de Azul para mantenerlo alejado de los operadores y darle tiempo a reaccionar. Menem transformó la depresión en misticismo. Pasó dos días durmiendo, rezando y en largas caminatas de meditación buscando el perdido espíritu de sus ancestros, caudillos o califas. Volvió a sus invocaciones y a sus ritos mágico-religiosos intentando descubrir señales que le permitieran salir de su crisis. El lunes se sentía recuperado y le pidió a Béliz que organizara un segundo retiro para el fin de semana siguiente. Pero esta vez ya lo había pensado como una maniobra publicitaria: convocó al periodismo al convento de los monjes trapenses en Azul y se fotografió amasando el pan junto a los religiosos. "Esto es como una cárcel, pero la diferencia es que aquí uno es esclavo de Dios", explicó. La idea fue poco feliz. El intento de contrarrestar la imagen de frivolidad y corrupción utilizando el paisaje brindado por los trapenses terminó por llevar la popularidad de Carlos Menem a su nivel más bajo desde que había asumido como presidente.

Mirtha Legrand, que nació como actriz en las pantallas de cine de finales de los cincuenta, presidió los almuerzos familiares desde las pantallas de televisión durante casi veinte años, con un programa de alto rating. Se hizo famosa por exagerar los ademanes, forzar las gracias y jugar a tener un toque ingenuo para seducir a diestra y siniestra a los grupos de selectos invitados que cada mediodía se sentaban para almorzar con ella frente a las cámaras. Acusada de oligárquica por los movimientos populares de los setenta, expulsada de la televisión por el peronismo, a Mirtha Le-

Thèse de Doctorat

Lucie VALVERDE

Le rapport entre fiction et réalité dans l'œuvre de Tomás Eloy Martínez ou le pouvoir des mots dans les rapports de force

The relationship between fiction and reality in Tomás Eloy Martínez's work or the power of words in power struggles

Résumé

Tomás Eloy Martínez, journaliste et romancier argentin, procède dans son œuvre à une réécriture de l'Histoire argentine à laquelle viennent s'unir d'autres processus de réécriture attestant du pouvoir de manipulation de la parole —manipulation de l'Histoire collective, manipulation de l'Autre, de son histoire propre et de son identité, et ce jusque dans sa réalité corporelle. Ainsi s'efface progressivement la limite entre fiction et réalité, et la toute-puissance du langage dans ce qu'il suppose de domination de l'Autre trouve son expression dans ce « duel de versions narratives » entre fiction et Histoire. L'auteur crée ainsi des réalités alternatives, fondées notamment sur la subjectivité de la perception que peuvent avoir ses personnages du monde qui les entoure. Le langage est donc outil de pouvoir, mais les rapports de force à l'œuvre dans les écrits de Martínez montrent également que l'objet de ce même pouvoir est bien souvent le corps des personnages, victimes d'un certain nombre de bourreaux qui les maltraitent dans le but de les dominer ou de les annihiler.

Mots clés

Littérature argentine, Histoire, fiction et réalité, réécriture, langage, corps, pouvoir

Abstract

Tomás Eloy Martínez, an Argentinian journalist and novel writer, rewrites the History of Argentina through his work. He rewrites this history by playing with words - by manipulating collective History, manipulating the Other, its own history and identity, even its physical reality - . Thus the line between fiction and reality vanishes progressively and the power of language (which allows for dominating the Other) is expressed as a " dual of narrative versions " between fiction and History. The author creates alternative realities, based mainly on the subjectivity of the perception that characters can have of the world surrounding them. Language is therefore a tool for power, but the power struggles in Martínez's work also show that the object of this very power often is the body of characters who are victims of a certain number of torturers who persecute them in order to dominate or annihilate them.

Key Words

Argentinian literature, History, fiction and reality, rewriting, language, body, power