



HAL
open science

Juan Carlos Onetti, Roman Nouveau latino-américain et le Nouveau Roman français

Marta Álvarez Izquierdo

► **To cite this version:**

Marta Álvarez Izquierdo. Juan Carlos Onetti, Roman Nouveau latino-américain et le Nouveau Roman français. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2012. Français. NNT : 2012PA030027 . tel-02903165

HAL Id: tel-02903165

<https://theses.hal.science/tel-02903165>

Submitted on 20 Jul 2020

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

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

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3

ED 120 Littérature française et comparée
UFR de Littérature, Linguistique et Didactique

Thèse de doctorat en Littérature Française et
comparée : littérature hispanoaméricaine et littérature
française

Auteur : Marta ÁLVAREZ IZQUIERDO

**JUAN CARLOS ONETTI ROMAN,
NOUVEAU LATINOAMÉRICAIN ET LE
NOUVEAU ROMAN FRANÇAIS**

Thèse dirigée par
Daniel-Henri Pageaux

Soutenue le 30 janvier 2012

Jury :

M. Jean BESSIÈRE, Professeur des universités.
Mme Françoise LÉZIART, Professeur des universités.
M. Philippe GOUDEY, Maître de conférence HDR.
M. Daniel-Henri PAGEAUX, Professeur des universités.

Résumé

L'œuvre de Juan Carlos Onetti, féconde, diverse et originale, représente un renouveau de la littérature uruguayenne et latino-américaine. C'est dans les pages de la revue Marcha où, entre 1939 et 1941, il était secrétaire de rédaction, qu'il exposera sa vision de la littérature qui nécessite, d'après lui, et avec urgence, un renouvellement. Lui-même va mettre en place ses théories littéraires et, à travers son œuvre et sa ville mythique, Santa María, il va créer une nouvelle littérature urbaine plus en accord avec l'homme et le monde de son époque.

En France, pendant les années quarante naît le Nouveau Roman, courant littéraire novateur qui représente une rupture dans les lettres françaises. Souvent appelée « littérature du regard », les textes du Nouveau Roman vont au-delà des formes narratives traditionnelles.

Le propos de ce travail est l'étude comparée de l'œuvre de Juan Carlos Onetti et de certaines œuvres de deux écrivains du Nouveau Roman : Robbe-Grillet et Claude Simon. À partir de trois axes, l'étude d'un personnage en crise, l'étude des voix narratives, et l'étude des rapports entre l'homme, l'écriture et la fiction, ce travail de recherche interroge et analyse les formules narratives nouvelles qui ont bouleversé les règles du passé.

Mots clés : Juan Carlos Onetti, Littérature latino-américaine, Nouveau Roman, Incertitude narrative, Personnages ambigus, Existence et fiction.

Abstract

The work of Juan Carlos Onetti, prolific, diverse and singular, represents the renovation of the Uruguayan and Latin-American literature. When he was assistant editor for the magazine *Marcha* between 1939 and 1941, he exposed in a series of articles his viewpoint about literature, which needed, as he stated, a renovation urgently. His own work illustrates those theories; and with the mythic city Santa Maria he created, he developed a new kind of urban literature more in accordance with his contemporaries and the world he lived in.

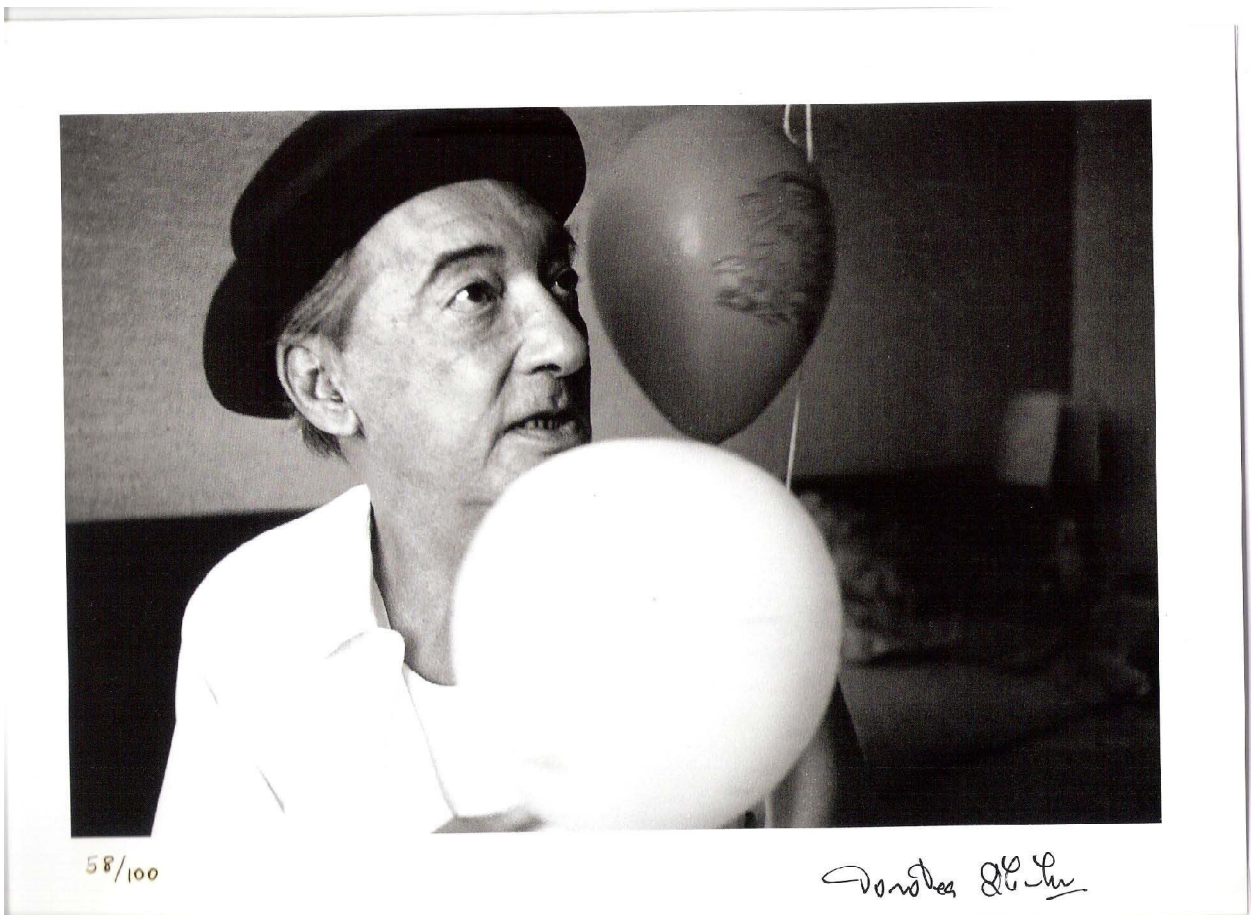
In France, the *Nouveau Roman*, which emerged in about 1940, constitutes a rupture in French literature. This innovative movement, often called “literature of look”, went beyond traditional narrative forms.

The purpose of this study is to compare Juan Carlos Onetti’s work with certain books written by two representatives of the *Nouveau Roman*: Robbe-Grillet and Claude Simon. From three axes the study of a character in crisis, the study of different narrative voices and the study of the relationship between man, his writings and fiction, this research work questions and analyses new narrative forms which definitively changed the rules of the Past.

Keywords: Juan Carlos Onetti, Latin-American literature, Nouveau Roman, Uncertain narrative, Ambiguous characters, Existence and fiction.

Para Cote
Para Inma y Óscar

"Se dice que hay varias maneras de mentir, pero la más repugnante de todas es decir la verdad, toda la verdad, ocultando el alma de los hechos. Porque los hechos son siempre vacíos, son recipientes que tomarán la forma del sentimiento que los llene." J.C. Onetti.



REMERCIEMENTS

À l'issue de la rédaction de cette recherche, je suis convaincue que la thèse, travail solitaire, est en réalité, bien plus que cela. En effet, je n'aurais jamais pu réaliser ce travail doctoral sans le soutien d'un grand nombre de personnes dont la générosité, la bonne humeur et l'intérêt manifestés à l'égard de ma recherche m'ont permis de progresser et d'achever mon travail de recherche.

Tout d'abord, je tiens à remercier le directeur de cette thèse M. Daniel-Henri Pageaux, pour la confiance qu'il m'a accordé en acceptant d'encadrer mon travail de recherche, d'abord pendant le D.E.A, puis lors de la thèse doctorale. Pour sa disponibilité, pour m'avoir guidée et conseillée pendant ces années, en me laissant toujours une marge de liberté pour mener à bien ce travail de recherche.

Je remercie le ministère des Affaires étrangères espagnol qui a financé cette thèse en grande partie, en m'accordant une bourse de doctorat de l'AECID entre 2009 et 2011.

Je souhaiterais exprimer ma gratitude à M. Gabriel Saad pour m'avoir fait découvrir l'œuvre de Juan Carlos Onetti, dans ses cours de littérature comparée que j'ai suivis en licence. Je tiens à le remercier pour ses encouragements, son aide, sa générosité, et pour m'avoir donné le goût de la recherche onettienne.

Je tiens à remercier toutes les personnes que j'ai rencontrées en Uruguay lors de mon déplacement pour faire des recherches à la Bibliothèque nationale de Montevideo. Ma plus sincère reconnaissance à Virginia Friedman pour m'avoir si bien accueillie au sein du département des archives littéraires, pour avoir partagé avec moi toutes ces heures de recherches et de longues conversations. À Beatriz Vegh, pour son soutien, son aide précieuse et ses conseils, merci. Je tiens aussi à remercier Ana Inés Larre Borges, Alicia Torres, Alma Bolón, pour leurs conseils et leurs apports bibliographiques.

Ma plus sincère gratitude à Litty et à Dolly, fille et épouse d'Onetti respectivement, pour m'avoir ouvert les portes de leur maison et de leur vie, pour cette inoubliable soirée que j'ai passée chez elles, pour leur amitié et leur gentillesse.

Je voudrais également remercier David Vegara pour l'intérêt qu'il a porté envers mes recherches, notamment en ce qui concerne la poétique du regard, pour son aide et son soutien et pour les bons moments passés à Arnes.

Cette liste ne pouvant pas être exhaustive, et ne voulant oublier personne, je tiens à remercier ma famille ainsi que mes amis en France, en Espagne, ou éparpillés un peu partout dans le monde, qui avec leur soutien et leur amitié, d'une manière ou d'une autre, ont contribué à ce travail ; qu'ils trouvent ici le témoignage de ma sincère gratitude.

Je voudrais remercier particulièrement Agustina Blanco, pour son soutien et ses encouragements, pour s'être tellement intéressée à mon sujet de recherche, pour son amitié et son aide inestimable dans les traductions.

J'exprime ma profonde gratitude à Patrica Louette pour les longues heures que nous avons passé à corriger ce travail, pour ses remarques, sa patience, sa rigueur et sa bonne humeur. Pour m'avoir redonné confiance en moi et en mon travail à un moment difficile. Merci.

Cette thèse doctorale n'aurait jamais vu le jour sans l'amour et le soutien inconditionnel de mes parents, Inma et Óscar qui, malgré la distance, ont toujours été à mes côtés. Ce sont eux qui m'ont encouragée à débiter cette aventure, et ils ont continué, sans cesse, à le faire pendant ces longues années de travail. Sans eux, je ne serai pas arrivée jusqu'ici. Merci.

Enfin, mes plus sincères remerciements à Cote, pour m'avoir accompagnée, supporté et encouragée tout au long de ces années. Pour avoir renoncé à notre pays afin de venir à Paris et de rester à mes côtés pendant cette thèse doctorale. Pendant les moments de difficulté ou de « crise de foi » comme j'ai l'habitude de dire, il a

toujours su me remotiver et me réconforter. Sans sa confiance, sa compréhension et son amour sans faille, ce travail ne serait pas ce qu'il est. Merci.

Sommaire

AVANT-PROPOS	13
INTRODUCTION.....	15
PARTIE I : LA CRISE DU PERSONNAGE.....	31
CHAPITRE 1 : STATUT ET FONCTION DU PERSONNAGE	33
1.1 <i>Des personnages mystérieux.....</i>	33
1.2 <i>La duplicité des personnages.....</i>	53
1.3 <i>Le renversement es fonctions.....</i>	69
CHAPITRE 2 : PORTRAITS ET AMBIGUÏTÉ	77
2.1 <i>Des portraits inachevés.....</i>	77
2.2 <i>Les portraits de femme : La femme onettienne.....</i>	109
2.3 <i>Portraits cubistes.....</i>	131
CHAPITRE 3 : CONSTRUCTION ET DÉCONSTRUCTION DU PERSONNAGE	139
3.1 <i>Des personnages en construction</i>	139
3.2 <i>La déconstruction des personnages.....</i>	155
PARTIE II : VOIX NARRATIVES ET POÉTIQUE DU DISCOURS.....	165
CHAPITRE 4 : LE CHRONOTOPE	167
4.1 <i>La superposition des « temps ».....</i>	167
4.2 <i>Un espace indéterminé.....</i>	187
4.3 <i>La confluence spatio-temporelle.....</i>	197
Chapitre 5 : FIGURES DU NARRATEUR (STATUT ET SIGNE DU NARRATEUR).....	209
5.1 <i>Les voix narratives : Focalisation.....</i>	209
5.2 <i>La discontinuité du récit.....</i>	231
5.3 <i>Une apparente objectivité : Incertitude narrative.....</i>	253
Chapitre 6 : FONCTION DU REGARD DANS L'ÉCRITURE.....	275
6.1 <i>Le regard créateur.....</i>	275
6.2 <i>Le regard, la diégèse et le portrait.....</i>	287
6.3 <i>Une perspective multiple.....</i>	297
6.4 <i>Une poétique des apparences.....</i>	305
PARTIE III : ÉCRITURES DE LA FICTION.....	317
Chapitre 7 : L'ESPACE ET LA MORT.....	319
7.1 <i>Décrire la ville.....</i>	319
7.2 <i>La poétique de la guerre, la violence.....</i>	339
7.3 <i>La solitude et la mort.....</i>	351

Chapitre 8 : L'HOMME, L'HISTOIRE, LA MÉMOIRE.....	365
8.1 L'exil.....	365
8.1.1. De l'aventure imaginaire au voyage intérieur.....	366
8.1.2. De l'expérience poétique à l'expérience de l'exil.....	375
8.2 La fictionnalisation de l'Histoire.....	389
8.3 Mémoire et Histoire.....	401
Chapitre 9 : L'ÉCRITURE OU LA VIE.....	407
9.1 L'aventure du récit.....	407
9.2 L'existence entre piège et échappatoire.....	429
Conclusion	447
Bibliographie	459
Annexes	473
<i>Annexe I : Manuscrits d'Onetti.....</i>	<i>473</i>
<i>Annexe II : <u>Les Demoiselles d'Avignon</u>, Pablo Picasso.....</i>	<i>477</i>
<i>Annexe III : <u>Portraits de Fernande</u>, Pablo picasso.....</i>	<i>479</i>
<i>Annexe IV : Plans de la ville de Montevideo, Uruguay.....</i>	<i>481</i>
<i>Annexe V : Plans de la ville de Valencia, Espagne.....</i>	<i>483</i>
<i>Annexe VI : Évolution du territoire espagnol pendant la Guerre civile (1936-1939).....</i>	<i>487</i>
<i>Annexe VII : Entretien à Litty et à Dolly "Viaje al mundo de Onetti : un viaje de ida...".....</i>	<i>493</i>
<i>Annexe VIII : Traduction de l'entretien "Voyage au monde d'Onetti : un aller sans retour".</i>	<i>507</i>
Index des oeuvres étudiées.....	521

AVANT-PROPOS

C'est à partir de la découverte de l'œuvre de Juan Carlos Onetti que l'idée d'une thèse doctorale centrée sur l'étude de son œuvre a commencé à se dessiner dans mon esprit. Puis, après la rédaction de mon mémoire de D.E.A, qui portait déjà sur son œuvre, cette idée a commencé à prendre de plus en plus d'ampleur, et aujourd'hui, elle se matérialise.

Il s'agit, dans ce travail, d'une étude comparée de l'œuvre de Juan Carlos Onetti et du Nouveau Roman français. C'est la dimension transculturelle du corpus ainsi que l'approche de l'analyse qui fait de cette étude une thèse comparatiste : notre travail réside dans la recherche des rapports, ainsi que dans le rapprochement et dans la mise en évidence des différences que peuvent exister dans les textes de notre corpus. Enfin, nous établirons des dialogues entre les corpus provenant des deux côtés de l'Océan Atlantique.

Pendant les mois de mars et avril 2011 je me suis déplacée à Montevideo pour travailler à la Bibliothèque nationale où se trouvaient, depuis 2009, les manuscrits¹ de l'œuvre d'Onetti qui ont survécu au temps, aux déménagements et à l'exil. Pendant ces semaines de travail j'ai pu consulter ses manuscrits, ainsi que des études critiques sur son œuvre publiées en Uruguay que je n'avais pas pu trouver ailleurs, et qui ont été d'une grande utilité pour mon travail de recherche.

Par ailleurs, ce travail à la Bibliothèque nationale de Montevideo a été très important parce qu'il m'a permis de connaître la réalité uruguayenne, ainsi que son contexte social politique et culturel, dans l'actualité mais aussi pendant les premières cinq ou six décennies du XX^e siècle, période clé dans l'histoire de l'Uruguay. C'est pour cette raison que, dans l'introduction, nous ferons une brève approche de

1 Voir annexe I: Manuscrits d'Onetti, p.473.

l'histoire de l'Uruguay pendant la période, qui s'est avérée déterminante et pour Onetti et pour son œuvre.

De même, lors de ce voyage en Uruguay, j'ai eu la possibilité de me mettre en contact avec Litty, la fille d'Onetti qui habite Buenos Aires, et qui, à son tour, m'as mise en contact avec Dolly, la dernière femme de l'écrivain qui habite entre Buenos Aires et Madrid, mais qui, pendant cette période, se trouvait dans la capitale argentine. Je me suis déplacée à Buenos Aires et je les ai rencontrées. À la fin de ce travail, dans les annexes², se trouvent des extraits de ces deux entretiens.

Dans notre travail, et en ce qui concerne les textes de Juan Carlos Onetti, malgré le fait que nombreux traducteurs aient traduit les prénoms des personnages, nous avons fait le choix d'employer toujours les prénoms espagnols. De la même façon que nous emploierons toujours les titres des œuvres en espagnol.

Les extraits de textes étant cités en langue originale, pour les œuvres de Juan Carlos Onetti, les traductions apparaissent dans les notes de bas de page. Les traductions correspondent aux textes traduits et publiés en France. Cependant, parfois, nous proposerons d'autres traductions, qui, à nos yeux, sont plus en accord avec la poétique onettienne.

Tout au long de ce travail, nous allons citer différents textes et articles qui ont été publiés en langue espagnole, surtout en ce qui concerne l'œuvre de Juan Carlos Onetti. Quand il n'existe pas de traduction en français, comme c'est le cas de la majorité d'entre eux, nous avons traduit nous-mêmes les passages cités, et les traductions se trouveront toujours dans les notes en bas de pas.

² Voir annexe VII: Entretien à Litty et à Dolly « Viaje al mundo de Onetti, un viaje de ida... » p.493. Et l'annexe VIII: Traduction de l'entretien « Voyage au monde d'Onetti: un aller sans retour... » p.507.

INTRODUCTION

L'œuvre de Juan Carlos Onetti se situe parmi les plus importantes de la littérature latino-américaine du XX^e siècle. Mais bien qu'elle n'ait été connue que dans les années cinquante en Amérique et en Espagne, et soixante-dix en France, Onetti avait commencé à écrire et à publier des nouvelles dans des journaux de Buenos Aires dès 1933. Sa reconnaissance est donc relativement récente (prix Cervantès en 1980), si nous considérons les grandes innovations qu'il a introduites dans la littérature et qui représentent un point d'inflexion majeur dans les lettres hispano-américaines et au-delà du continent latino-américain.

Il nous paraît nécessaire de nous attarder quelque peu sur l'histoire récente de l'Uruguay pour comprendre sa société, et surtout comprendre pourquoi le « phénomène » Onetti a eu lieu, car, en effet, son œuvre, bien qu'universelle et transnationale ne peut être envisagée en dehors de coordonnées précises, dans le temps et dans l'espace : l'Uruguay de la première moitié du XX^e siècle.

Longtemps reconnu comme étant « la Suisse d'Amérique latine », l'Uruguay de cette époque est une exception dans le continent latino-américain, par sa réalité culturelle, historique et sociale ; il représente un contexte extraordinaire et unique. Le début du XX^e siècle est reconnu comme « la era Batllista » nom qui renvoie à José Batlle y Ordoñez, politicien uruguayen qui gouverna à deux reprises. Pendant la première période, entre 1903 et 1907, il promulgua le principe de la représentation proportionnelle des partis nationaux au Congrès des députés. Puis, il revient au pouvoir entre 1911 et 1915. José Batlle y Ordoñez croyait à l'idée³ d'un pays de classes moyennes, dans lequel les riches sont moins riches pour que les pauvres soient moins pauvres. Et il considérait que cet idéal national ne pouvait être atteint que par le biais de l'action d'un état interventionniste et re-distributeur. Or, même si

³ Ses idées furent publiées dans *Apuntes* où il explique quelles sont les politiques à mettre en place pour atteindre ce qu'il appelle un « pays modèle ». Ce document, publié dans le journal *El Día*, constitue la base théorique du «Batllismo». Il explique aussi quelles sont ses fondements philosophiques, influencés par la pensée de théoriciens tels que Karl Kraus, Franz Ahrens ou Paul Janet.

son deuxième mandat arriva à terme en 1915, son idéal et son héritage perdurèrent à travers d'autres présidents de la République pendant de nombreuses années. Hortensia Campanella, directrice de l'édition des Oeuvres Complètes de Juan Carlos Onetti résume ainsi ce contexte :

« Juan Carlos Onetti nació en un país que se destacaba del resto de América Latina por sus peculiares circunstancias históricas, políticas y sociales. Un ensayista uruguayo nacido casi con el siglo pasado y hoy poco citado, Arturo Despouey, describió con feliz ironía el Uruguay de las cruciales cinco o seis décadas del siglo XX como “la utopía en bandeja”. Efectivamente, tal fue el privilegio de que disfrutaron los uruguayos durante mucho tiempo: la más avanzada legislación social del continente, una educación universalizada e integradora como pocas, una mediocracia culta, ausencia de conflictos étnicos y sociales, un estado paternal y omnipresente que se adelantaba a casi todos los problemas, proporcionaba hospitales y teatro, pensiones y casinos, y que sobre todo inventó el mito suficiente de que “como el Uruguay no hay”, que se tradujo en el exterior en el tópico de “La Suiza de América”. Los niños que crecieron en Uruguay durante las primeras décadas del siglo –Onetti nació en 1909– lo hicieron en el marco de un sistema educativo que gozaba de un prestigio generalizado, que potenciaba la afición a la lectura, que facilitaba el ascenso social y que garantizaba ciertas condiciones mínimas para la supervivencia. El escritor –como la mayor parte de la población– no pudo menos que admirar la labor de la clase política uruguaya durante esas primeras décadas del siglo, una labor que sólo empezó a ser cuestionada a partir de la crisis de los años cincuenta y sesenta, cuando la élite intelectual empezó a denunciar la insuficiente conciencia crítica con que esa crisis fue afrontada. » (tome I, p.XXVI)⁴.

⁴ CAMPANELLA, Hortensia, *Introducción: La poblada soledad*, in *Obras Completas de Juan Carlos Onetti, volumen I*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2005. Ce texte n'a pas été traduit en français. Nous traduisons le passage cité : « Juan Carlos Onetti est né dans un pays qui se distinguait du reste d'Amérique latine par ses circonstances historiques et sociales particulières. Un essayiste uruguayen né presque en même temps que le siècle passé et de nos jours peu cité, Arturo Despouey, a décrit avec une joyeuse ironie l'Uruguay des cinq ou six décennies du XX^e siècle qui ont été cruciales, comme “l'utopie à portée de main”. Effectivement, ce fut le privilège dont purent profiter les uruguayens pendant longtemps : une législation sociale la plus avancée du continent, une éducation universalisée qui facilitait l'intégration comme très peu l'ont fait, une médiocratie cultivée, l'absence de conflits ethniques et sociaux, un état paternaliste et omniprésent qui devançait presque tous les problèmes, fournissait des hôpitaux et des théâtres, des retraites et des casinos, et surtout, qui inventa le mythe de la suffisance “il n'y a rien comme l'Uruguay”, ce qui, à l'extérieur s'est traduit par le topique de “la Suisse de l'Amérique”. Les enfants qui ont grandi en Uruguay pendant les premières décennies du siècle – ils l'ont fait au sein d'un système éducatif qui jouissait d'un prestige généralisé, qui stimulait le goût de la lecture, qui facilitait l'ascension sociale et qui garantissait certaines conditions minimales pour survivre. L'écrivain – comme la plus grande partie de la population – n'a pas pu faire autrement qu'admirer la tache de la classe politique

Le « Batllismo » représente la victoire d'un Uruguay urbain et intellectuel sur un Uruguay rural et autoritaire au XIX^e siècle. Pendant ce début du XX^e siècle, la démocratie fut consolidée, et elle atteint un grand niveau de bien-être, semblable à celui des Européens. L'Uruguay fut un des premiers pays à établir la loi du divorce (1917), ainsi qu'un des premiers pays au monde qui établit le suffrage universel féminin (1932) et un système éducatif gratuit, obligatoire et laïc. Pendant ces années-là, une excellente infrastructure nationale fut mise en place, ainsi qu'un système public de santé, supérieur à ceux des pays d'Amérique latine et même des pays européens. Se développèrent également les services publics de l'État comme l'électricité, le téléphone, le gaz, le tramway, les voies ferrées, et l'eau potable parmi d'autres. Enfin, l'université publique fut créée.

La diffusion de la culture qui avait fait de l'Uruguay le pays latino-américain avec le taux d'analphabétisme le plus bas, la réception de modèles démographiques européens par une population d'origine migratoire et la mentalité prudente des classes moyennes, tout cela explique que l'image de l'Uruguay de 1930 soit celle d'un pays moderne et européen. Lors du décès de Batlle y Ordóñez en 1929, l'Uruguay était un pays essentiellement différent de celui de 1903, quand il arriva pour la première fois au gouvernement : une société laïque, intégrée, avec des aspects d'une économie prise en charge par l'État, avec une législation sociale très avancée, une société avec une très grande diffusion de l'éducation publique même dans les zones les plus rurales, et un système électoral, qui, malgré ses limites et ses défauts, a permis le développement pacifique du pays et de sa société pendant près de trente ans à travers de nombreux présidents, héritiers, d'une manière ou d'une autre, de Batlle y Ordóñez.

uruguayenne pendant ces premières décennies du siècle, une tache qui ne commença à être mise en question qu'à partir de la crise des années cinquante et soixante, quand l'élite intellectuelle commença à dénoncer le manque de conscience critique avec laquelle la crise avait été abordée. ».

L'écrivain péruvien Mario Vargas Llosa décrit dans El viaje a la ficción, essai sur l'œuvre de Juan Carlos Onetti, l'Uruguay qu'il a connu dans les années soixante lors de son premier voyage dans ce pays :

« Siempre recuerdo esa visita a Uruguay, pues, pese a que, como he mencionado en este ensayo, la declinación económica y social del país llevaba años de iniciada, para un latinoamericano llegar a ese pequeño rincón del Río de la Plata en 1966 era descubrir una cara distinta de la América Latina de los dictadores, los cuartelazos, las guerrillas revolucionarias, las democracias de opereta y las sociedades incultas y de enormes desigualdades económicas del resto del continente. Recuerdo mi sorpresa al leer los diarios de Montevideo, tan bien escritos y diagramados, y descubrir la presencia que en ellos tenía la cultura, las magníficas secciones de crítica, el alto nivel de los teatros y las espléndidas librerías montevidéanas. La libertad y el pluralismo que se advertían por doquier –había un congreso del Partido Comunista en esos días anunciado por carteles en las calles que no escandalizaba a nadie– y los adversarios políticos coexistían tan civilizadamente como en Inglaterra. Por otra parte, en ningún otro país latinoamericano había visto yo una clase intelectual tan sólida, cosmopolita y bien informada, ni una sociedad con una pasión semejante por las ideas y las modas y tendencias artísticas, filosóficas y literarias de la actualidad internacional. Di una conferencia en la Universidad Nacional, invitado por José Pedro Díaz, y no podía creer que tanta gente pudiera reunirse para oír hablar de literatura. Sin embargo, aunque yo fuera incapaz de advertirlo en aquel viaje, bajo la superficie de esa sociedad estable, abierta y democrática, razonable y culta que tanto me impresionó, algo había comenzado a resquebrajarse y a enloquecer, algo que precipitaría pocos años después al Uruguay en la más grave crisis política y social del siglo XX. » (p.185-186)⁵.

⁵ VARGAS LLOSA, Mario, *El viaje a la ficción*, Madrid, Santilla Ediciones Generales, 2009. Ce texte n'a pas été traduit en français. Nous traduisons le passage cité : « Je me souviens toujours de cette visite en Uruguay, puisque, malgré le déclin économique et social du pays, comme je l'ai signalé dans cet essai, qui avait commencé depuis des années, pour un latino-américain, arriver à ce recoin du Río de la Plata en 1966, c'était découvrir un autre visage de l'Amérique latine des dictateurs, des putsch, des guérillas révolutionnaires, des démocraties d'opérette et des sociétés incultes aux énormes inégalités économiques présentes dans le reste du continent. Je me souviens de ma surprise en lisant les journaux de Montevideo, aussi bien écrits et aussi bien conçus, et découvrir la place qu'occupait la culture dans leurs pages, les magnifiques rubriques critiques, le haut niveau des théâtres et les splendides librairies montevidéennes. La liberté et le pluralisme qui se manifestaient partout – il y avait, durant ces mêmes jours, un congrès du Parti Communiste annoncé dans les rues à travers des affiches qui ne scandalisaient personne – et les adversaires politiques cohabitaient de manière aussi civilisée qu'en Angleterre. D'autre part, dans aucun autre pays d'Amérique latine, je n'avais vu une classe politique aussi solide, cosmopolite et bien informée, ni une société avec une passion semblable envers les idées et les

Effectivement, comme le remarque Vargas Llosa, ce contexte sociopolitique a permis le développement de l'âge d'or des lettres uruguayennes et pas seulement : ce fut aussi une période de développement et d'éclosion des artistes uruguayens. Au milieu des années quarante surgit ce qui a été appelé la « Generación del 45 » (Génération du 45) ou « Generación crítica » (Génération critique). Une génération d'écrivains uruguayens très divers s'impose entre 1945 et 1950 : Mario Benedetti, José Pedro Díaz, Amanda Berenguer, Carlos Maggi, Ángel Rama, Carlos Real de Azúa, Carlos Martínez Moreno, Sarandy Cabrera, Emir Rodríguez Monegal, Idea Vilariño, parmi d'autres, en font partie. Plusieurs d'entre eux participeront à la création de la revue littéraire Número, qui sera une des revues littéraires les plus remarquables de cette époque. César Di Candia affirme :

*« Seguramente nunca tuvo el país una generación más brillante que la llamada "del 45". Integrada en su mayoría por escritores (aunque también contó con músicos y pintores) ejerció una rectoría intelectual que aún persiste. (...) Publicaban revistas literarias, daban conferencias, escribían en Marcha, que era la nueva Biblia. Sus palabras salían como de la boca de Dios, sus opiniones eran ilevantables, sus críticas certeras. »*⁶

On a souvent inclus Onetti dans ce groupe ; or, en 1945 Onetti avait 36 ans et avait déjà publié trois œuvres. Il est plutôt vu, par les membres de ce groupe, comme un « grand frère », un maître. Et lui-même, parfois, a ironisé sur son appartenance à la « Generación del 45 » en affirmant qu'il faisait partie de celle de

modes, et les tendances artistiques, philosophiques et littéraires de l'actualité internationale. J'ai donné une conférence à l'Université nationale, invité par José Pedro Díaz, et je ne pouvais pas croire qu'autant de gens puissent se réunir pour entendre parler de littérature. Cependant, même si lors de ce voyage je n'étais pas capable de le remarquer, sous la superficie de cette société stable, ouverte et démocratique, raisonnable et cultivée qui m'avait tant impressionné, quelque chose avait commencé à se craqueler et à devenir fou, quelque chose qui allait précipiter, quelques années plus tard, l'Uruguay dans la crise politique et sociale la plus grave du XX^e siècle. ».

⁶ DI CANDIA, César, *Generación del 45 in Historia de Montevideo antiguo*, <http://memoriaviva5.blogspot.com/2008/07/generacin-del-45.html>. Ce texte n'a pas été traduit en français. Nous traduisons le passage cité : « Probablement le pays n'a jamais eu une génération plus brillante que celle nommée "de 45". Intégrée, dans la majeure partie (en grande partie), par des écrivains (mais il y avait aussi des musiciens et des peintres), elle exerça une direction intellectuelle qui persiste encore. (...) Ils publiaient des revues littéraires, ils donnaient des conférences, ils écrivaient à *Marcha*, qui était devenue la nouvelle Bible. C'était comme si leurs mots sortaient de la bouche de Dieu, leurs opinions étaient incontestables, leurs critiques certaines. ».

44, ce qui illustre bien l'écart générationnel qui séparait le groupe d'écrivains d'Onetti, tout en gardant avec celui-ci des liens très étroits⁷.

Le phénomène de la « Generación del 45 » est le résultat d'un contexte culturel très actif, qui a vu son éclosion dans les années cinquante à la suite desquelles les décennies suivantes furent aussi très riches. Un épanouissement des lettres uruguayennes qu'avait déjà commencé et « révolutionné » Onetti, la « Generación del 45 » le poursuit. Ou c'est peut-être Onetti qui a devancé son temps...

L'hebdomadaire Marcha est le grand symbole de cette époque, et d'ailleurs la « Generación del 45 » a souvent été nommée « Generación *Marcha* ». Le premier numéro de cette publication est sorti le 23 juin 1939 ; le 22 novembre 1974, la rédaction fut fermée par la dictature (1973-1985) de Juan María Bordaberry (1918-2011). Carlos Quijano en était le directeur, et pendant les premières années (1939-1941), Juan Carlos Onetti a été le secrétaire de rédaction. Cet hebdomadaire politique et culturel est considéré comme la publication la plus remarquable de l'Uruguay, à cause de la qualité et l'indépendance de la ligne éditoriale mais aussi grâce à l'équipe de collaborateurs parmi lesquels nous retrouvons de nombreux noms d'écrivains de la « Generación del 45 ». Selon Jorge Ruffinelli, Marcha constitua « (...) el eje intelectual del país en política, economía y cultura (...). *Marcha* fue el lugar de encuentro ya no de una generación literaria sino de la *intelligentsia* del país. Abierta a todos los sectores de pensamiento progresista, fue también el campo de batalla para los debates culturales y políticos. »⁸.

Né en 1909 à Montevideo au sein d'une famille de classe moyenne, Onetti abandonne le lycée volontairement et ne finit pas ses études secondaires. Déjà à

⁷ DOMÍNGUEZ, Carlos María, *Construcción en la noche*, Montevideo, Editorial Cal y Canto, 2009.

⁸ RUFFINELLI, Jorge, *Benedetti y yo*, Conférence à l'Université de Alicante in <http://www.literatura.us/benedetti/jorger.html>. Ce texte n'a pas été traduit en français. Nous traduisons le passage cité : « (...) l'axe intellectuel du pays dans le domaine politique, économique et culturel (...). *Marcha* fut le point de rencontre non seulement d'une génération littéraire, mais aussi de l'intelligentsia du pays. Ouverte à tous les secteurs de la pensée progressiste, elle fut aussi le champ de bataille des débats culturels et politiques. ».

cette époque-là, il avait pris goût à la lecture, et comme il l'affirmera dans de nombreux entretiens⁹, il se cachait dans un placard et passait des heures à faire ce qu'il aimait le plus, lire. Après avoir abandonné l'école, il commence à travailler dans toutes sortes de postes temporaires. Pendant longtemps il aura des emplois précaires jusqu'à ce qu'il réussisse à travailler en tant que secrétaire de rédaction, d'abord à Marcha, puis à Reuters à Montevideo, puis, dans la même Agence, à Buenos Aires. Mais les problèmes économiques vont être récurrents pour lui et pendant la plus grande partie de sa vie, il devra exercer des travaux alimentaires, et ne vivra pas de son travail d'écrivain. Le prix Cervantès en 1980 lui apporta une certaine aisance économique, mais il eut toujours beaucoup de mal pour publier ses œuvres. Nous pouvons nous en rendre compte à travers la correspondance qu'il échangea avec son ami peintre Julio E. Payró où il exprime ses préoccupations : « Solicito por la presente un préstamo de diez pesos oro uruguayo. Va sin decir que lo devolveré religiosamente, abajo mi palabra. Porque haré uso de ese dinero solo en el caso –repito– de que queden cubiertos los gastos de edición. » (p.22)¹⁰. Mario Vargas Llosa insiste aussi sur les difficultés qu'il a connues pour publier son œuvre, et il décrit Onetti en ces termes :

« (...) un desconocido en el mundo de las letras, cuyas primeras novelas y cuentos –que publicaba con dificultad y que perdían todos lo primeros premios en los concursos a los que se presentaba– pasaban desapercibidos. » (p.70)¹¹.

La vie d'Onetti va se partager entre Buenos Aires (ville dans laquelle il vécut à deux reprises 1930-1934 et 1941-1955) et Montevideo, avant qu'il ne s'exile à

⁹ PREGO, Omar ; PETIT, María Angélica, *Juan Carlos Onetti o la salvación por la escritura*, Madrid, Ediciones S.G.E.L, 1981, Colección Cy M n° 6. Ou encore : DOMÍNGUEZ, Carlos María, *Juan Carlos Onetti, el pasajero del desarraigo*, in *11 Biografías, Uruguayos notables*, Montevideo, Fundación Bank Boston, 1999.

¹⁰ VERANI, Hugo, *Juan Carlos Onetti, Cartas de un joven escritor, Correspondencias con Julio E. Payró*, Montevideo, Editorial Trilce, 2009. Ce texte n'a pas été traduit en français. Nous traduisons le passage cité : « À travers la présente lettre, je fais la demande d'un prêt de dix pesos or uruguayen. Il est évident que je le rembourserai religieusement, parole donnée. Parce que j'emploierai cet argent seulement si – je le répète – les coûts d'édition seront couverts. ».

¹¹ *El viaje a la ficción*, op. cit. : « (...) un inconnu dans le monde des lettres, dont ses premiers romans et nouvelles – qu'il publiait avec difficulté et qui perdaient tous les premiers prix des concours littéraires où ils étaient présentés – passaient inaperçus. ».

Madrid en 1975, où il résidera jusqu'à sa mort le 30 mai 1994. Par sa proximité géographique mais aussi pour avoir partagé une culture, une langue et une histoire, Montevideo et Buenos Aires sont deux villes sœurs qui ont tissé des liens très forts ; d'ailleurs on parle souvent de « Littérature du Río de la Plata », et seul un accident géographique les sépare, le Río de la Plata ; ce n'est donc pas un hasard si nombre de ses œuvres ont été publiées par des maisons d'éditions de Buenos Aires.

Étant né dans un « país elegido por el dedo de la providencia » (p.21)¹², comme l'affirme Omar Prego, Onetti, dès le début, rompt avec le concept d'écrivain latino-américain qui régnait dans le continent et que Carlos Fuentes décrit ainsi :

« Durante prácticamente todo el siglo XIX y parte del XX, el escritor latinoamericano tuvo una aguda conciencia de su condición de privilegiado. En un continente de analfabetos, donde las masas campesinas seguían sometidas a una explotación despiadada, ese escritor concluye por regla general sus estudios universitarios, frecuenta a menudo en su idioma a los maestros europeos, pertenece sin duda a una élite.

Como tal, es capaz de comprender la ambigüedad de su situación. Sabe que está condenado a escribir para una minoría letrada, la de la clase dominante, que los puentes entre su obra y el pueblo son inexistentes, que toda comunicación con esa oscura población sufriente, y marginada es imposible. » (p.23)¹³.

Situé aux antipodes du concept d'écrivain qui existait à cette époque en Amérique latine, Onetti représente l'écrivain autodidacte, anti-intellectuel, qui n'a jamais fini ses études secondaires, appartenant à la même classe sociale que la

¹² Juan Carlos Onetti o la salvación por la escritura, op. cit : « pays choisi par le doigt de la providence ». La traduction est nôtre.

¹³ FUENTES, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*, México D.F., Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1969. Ce texte n'a pas été traduit en français. Nous traduisons le passage cité : « Pendant presque la totalité du XIX^e siècle et une partie du XX^e siècle, l'écrivain latino-américain a eu une conscience aiguë de sa condition privilégiée. Dans un continent d'analphabètes, où les masses de paysans restaient soumises à une exploitation sans pitié, cet écrivain finit, en règle générale, ses études universitaires, il côtoie souvent, dans leurs langues, les maîtres européens, il appartient sans doute à une élite.

En tant que tel, il est capable de comprendre l'ambiguïté de sa situation. Il sait qu'il est condamné à écrire pour une minorité lettrée, celle de la classe dominante, que les ponts entre son œuvre et le peuple sont inexistantes, et que toute communication avec cette obscure population souffrante et marginalisée, est impossible. ».

majorité des Uruguayens de l'époque, la classe moyenne de base. Et parce qu'il a connu des problèmes économiques, Onetti n'illustre plus l'écrivain élitiste qui écrit pour une élite, bien au contraire. Il écrira parce que c'est « *su vicio, su pasión y su desgracia* » (p.36)¹⁴.

Après avoir publié plusieurs nouvelles dans les journaux de Buenos Aires dès 1933 (sa première nouvelle Avenida de Mayo-Diagonal Norte-Avenida de Mayo paraît le 1^{er} janvier 1933 dans le journal La prensa de Buenos Aires), Onetti publie El pozo, son premier roman, en 1939 avec un tirage de 500 exemplaires qui finiront stockés dans un sous-sol et ne s'épuiseront que vers la fin des années 60, au moment où El pozo sera réédité. Ce premier roman de l'écrivain n'eut aucun écho dans le monde littéraire uruguayen : un seul article¹⁵ écrit par l'écrivain uruguayen Francisco Espinola fut publié, et passa inaperçu. Ce sont les membres de la « Generación del 45 » qui, jeunes étudiants à l'Université, liront El pozo et manifesteront respect et admiration pour Onetti. En effet, l'œuvre d'Onetti ne connaît pas de véritable réception au moment de ses premières publications. C'est à partir des années soixante que commence à se développer une véritable littérature critique sur son l'œuvre.

Lors de l'apparition de El pozo, l'auteur a trente ans, il dirige la section littéraire de l'hebdomadaire Marcha à Montevideo, pour lequel il écrit des nouvelles et rédige des critiques littéraires sous différents pseudonymes (Periquito el Aguador ou Groucho Marx). C'est dans ces pages que Juan Carlos Onetti va présenter sa conception nouvelle et révolutionnaire de la littérature, fondée sur l'intériorisation du récit de façon à ce qu'il puisse allier réalité extérieure et imaginaire, et sur le renouvellement des techniques narratives traditionnelles. L'espace urbain presque invisible jusqu'à ce moment-là, va acquérir une énorme importance, la ville et son contexte sont essentiels dans l'œuvre onettienne.

¹⁴ ONETTI, Juan Carlos, *Requiem para Faulkner y otros artículos*, Montevideo, Arca editorial, 1975. Ce texte n'a pas été traduit en français. Nous traduisons le passage cité : « son vice, sa passion et son malheur ».

¹⁵ ESPINOLA, Francisco, *El pozo de Juan Carlos Onetti*, Montevideo, El País, année XXIII, n°6533, 18 septembre 1940.

Avant Onetti, d'autres écrivains du Río de la Plata, comme Roberto Arlt ou Eduardo Mallea, s'étaient lancés à la découverte de leur ville, Buenos Aires. Mais à partir de El pozo la ville devient un personnage central dans toute l'œuvre onettienne. Cette ville sera Buenos Aires ou Montevideo, avant de devenir Santa María, territoire magique de l'imaginaire onettien. Onetti peut être tenu pour le fondateur d'une littérature urbaine en Amérique latine.

Une constante des nouvelles onettiennes est la présence dans ses fictions d'êtres problématiques qui affrontent un monde désolé, face auquel ils ne peuvent rien faire. La fatalité semble guider les actions des protagonistes. En 1943 il publie Para esta noche, roman qui s'inscrit dans cette réflexion sur l'homme seul dans la ville. Dans ce texte, Onetti nous présente de façon truculente et noire, comment lors d'une guerre, et pendant toute une nuit, la police secrète d'une ville assiégée poursuit des hommes qui appartiennent à un parti révolutionnaire.

En 1950, il publie La vida breve, un roman capital où apparaît pour la première fois Santa María, ville mythique que nous pouvons situer près du Río de la Plata. Dans El astillero ainsi que dans d'autres romans tels que Juntacadáveres, et dans de multiples nouvelles, Onetti va développer l'univers cruel et attirant de Santa María, reflet de l'homme moderne, témoin impitoyable de la solitude urbaine.

En 1954, Juan Carlos Onetti fait une parenthèse dans le monde de Santa María, et publie Los adioses, l'histoire d'un homme qui arrive dans un village de montagne où vont se soigner des personnes malades. Passif mais avec fermeté, le personnage refuse d'assimiler sa vie à celle des malades du sanatorium. Il est taciturne et ne veut pas accepter sa nouvelle vie. Il n'existe que pour les lettres qu'il reçoit, et qui deviennent rapidement son seul lien avec le monde extérieur.

Par sa manière d'aborder le matériel textuel, par sa conception nouvelle et révolutionnaire de la littérature, ainsi que par son emploi de la langue, l'œuvre onettienne marque une évolution dans la littérature latino-américaine. Comme lui même l'a affirmé:

« *El escritor latinoamericano descubrirá, súbitamente, que no sólo ha muerto una forma de la novela, sino que el instrumento recibido de sus mayores (el lenguaje) no se adecúa más a la nueva situación, que es preciso construir palabra a palabra un nuevo edificio.* » (p.24)¹⁶.

Il devient nécessaire de créer une littérature plus en accord avec l'homme du XX^e siècle et qui soit capable d'exprimer sa réalité : « De la misma manera que las formulas económicas tradicionales del industrialismo no pueden resolver los problemas de la revolución tecnológica, el realismo burgués (o si se quiere, el realismo industrial, *tout court*) no puede proponer las preguntas y respuestas límite de los hombres de hoy. » (p.18)¹⁷.

Le roman n'a jamais été un genre littéraire fixe et inamovible, bien au contraire, un regard envers l'histoire du roman montre bien que cette forme littéraire a vécu de nombreuses métamorphoses. Très justement, Daniel-Henri Pageaux¹⁸ le définit comme le genre *caméléonique* par excellence.

Le XX^e siècle constitue une période de grands changements dans la conception des romans de notre siècle qui a vécu de grandes évolutions et « ré - volutions », et comme l'affirme Daniel-Henri Pageaux :

« *Tous remettent en cause, à des degrés divers, les principes organisateurs de la fiction traditionnelle. On a pu parler, avec Proust, d'un roman sans romanesque : la définition vaut pour tous les autres. Les notions d'événements, d'obstacles, de rencontres ont changé de sens et avec elles tout ce qui faisait la dramatisation, la conception dynamique d'une action. Le temps et l'espace sont devenus problématiques, au lieu d'être des cadres ou des éléments d'explication : ils se sont fragmentés et le plus souvent*

¹⁶ PREGO, Omar ; PETIT María Angélica, *Uno mas uno in Sábado*, México. Ce texte n'a pas été traduit en français. Nous traduisons le passage cité : « L'écrivain latino-américain découvrira, subitement, non seulement qu'une forme du roman est morte, mais que l'instrument reçu de ses aïeux (le langage) ne s'ajuste plus à la nouvelle situation, qu'il est impératif de construire, mot par mot, un nouvel édifice. ».

¹⁷ *La nueva novela latinoamericana; op.cit.* : « De la même façon que les formules économiques traditionnelles de l'industrialisation ne peuvent plus résoudre les problèmes de la révolution technologique, le réalisme bourgeois (ou si on le veut, le réalisme industriel, tout court) ne peut pas poser les questions et donner les réponses des hommes d'aujourd'hui. ». La traduction est nôtre.

¹⁸ PAGEAUX, Daniel-Henri, *Naissances du roman*, Paris, Klincksieck, collection 50 questions, 2006.

intériorisés. La notion de personnage a été remise en question : il n'y a plus désormais dans ces univers de héros ou d'acteurs. Il y a des types et des caricatures, ou des personnages dont l'existence est subordonnée à un narrateur, prise en charge par un récit, des discours, des regards, des points de vue partiels. » (p.128)¹⁹.

Dès avant la Seconde Guerre mondiale, la parution de Tropismes de Nathalie Sarraute (1938) met en évidence le besoin d'une nouvelle rupture esthétique en littérature. Ce texte est considéré comme le premier ouvrage du « Nouveau Roman », courant littéraire qui va se développer pendant les décennies suivantes en France, et qui peut être considéré comme une réponse aux bouleversements esthétiques et scientifiques qui ont marqué les premières trente années du XX^e siècle.

Pendant la décennie suivante, se développe un phénomène littéraire marqué par la recherche d'une nouvelle expression en rapport avec les bouleversements radicaux qui ont fait suite à la Seconde Guerre mondiale. Avant d'être unis par une sensibilité, de recherche ou d'écriture, les écrivains de ce qu'on va appeler « Nouveau Roman » sont unis par une maison d'édition, les Éditions de Minuit, dont le directeur, Jérôme Lindon, prend le premier le risque de publier des écrivains inconnus, aux textes déroutants, tels que Alain Robbe-Grillet, Samuel Beckett, Michel Butor, Nathalie Sarraute, Robert Pinget ou Claude Simon. Même si les tenants du Nouveau Roman se défendent de constituer un groupe, ils partagent les mêmes interrogations et les mêmes refus.

L'appellation même de « Nouveau Roman » créée par le critique Émile Henriot dans un article publié dans le journal Le Monde le 22 mai 1957, a été reprise par Alain Robbe-Grillet (Pour un Nouveau Roman, 1963) et Jean Ricardou (Problèmes du Nouveau Roman, 1967, Pour une théorie du Nouveau Roman, 1971 et Le Nouveau Roman, 1973). En raison de mauvaises interprétations et de nombreuses critiques, Robbe-Grillet expose la raison d'être du Nouveau Roman et sa conception littéraire dans son ouvrage théorique. Ce texte et les trois essais de

¹⁹ Ibidem.

Jean Ricardou constituent une théorie du Nouveau Roman, sans être pour autant un manifeste d'école. La destruction de l'illusion romanesque, le soupçon jeté sur le contrat de confiance passé entre l'auteur et le lecteur, la déconstruction du discours romanesque au profit de l'écriture, considérée comme une véritable aventure, et surtout la définition du roman comme recherche perpétuelle sont mis en avant. De manière générale, les auteurs du Nouveau Roman se retrouvent dans une même critique du réalisme littéraire même si les voies vont être très diverses.

Le 18 août 1922 naît à Brest Alain Robbe-Grillet. Il deviendra ingénieur agronome, cinéaste et romancier. Après des études classiques, il choisit le domaine scientifique ; en 1945 il sera diplômé par l'Institut national agronomique. Il occupe alors, pendant quelques années, diverses fonctions au sein d'organismes officiels de recherche, ce qui lui permet aussi de faire de nombreux voyages.

Brusquement, il se met à la construction d'un roman, Le régicide (1949), dont le héros se bat au sein d'un espace et d'un temps troublés. Son refus auprès de plusieurs éditeurs parisiens n'inquiète pas Robbe-Grillet, qui va bientôt abandonner sa vie d'ingénieur pour se consacrer à l'écriture de livres et à la création cinématographique.

En 1953, Robbe-Grillet publie Les gommes, auquel Roland Barthes consacrera un article dans Critique ; roman qui sera parfois considéré comme le premier « Nouveau Roman », mais l'expression n'apparaîtra que quelques années plus tard. Après La Jalousie (1957), qui fut un grand échec commercial, mais qui donna lieu à un discours critique considérable, Alain Robbe-Grillet publie en 1962 Instantanés, son seul recueil de nouvelles. Cet ouvrage rassemble six textes écrits entre 1954 et 1962. Il s'agit de textes brefs, décrivant des situations diverses à travers des narrateurs passifs et anonymes.

Cette même année, Claude Simon né à Madagascar en 1913, mais élevé à Perpignan, publie Le palace où il raconte « sa » Guerre d'Espagne, tout comme Onetti l'avait fait, à sa façon, en 1943, dans Para esta noche. Claude Simon approfondit et personnalise son expérience soit d'un épisode historique concret, soit d'événements biographiques personnels dans de nombreux romans qui suivent la

publication du Palace : La Bataille de Pharsale (1969), Triptyque (1973), ou Histoire (1967), récit non chronologique de la journée d'un homme passant en revue des cartes postales ayant appartenu à sa mère, son observation attentive sert de prétexte à une rêverie sans fin. Assimilée au Nouveau Roman, son œuvre littéraire est traversée par les thématiques de l'Histoire, de la guerre, du temps. Son écriture se caractérise par un travail formel d'importance, et est particulièrement foisonnante et sinueuse, nouant autour de mots des associations multiples qui se bouclent dans des réseaux infinis.

La carrière d'écrivain de Juan Carlos Onetti voit le jour à une époque où les lettres prennent un tournant fondamental en Europe. La publication de Tropismes coïncide avec la publication en 1939 de El Pozo. En proposant une expérimentation formelle, tel qu'il le fait, Onetti marque un changement dans la littérature latino-américaine. La rupture esthétique qu'Onetti met en avant coïncide avec les postulats du Nouveau Roman.

L'axe central de notre étude sera l'œuvre de Juan Carlos Onetti qui sera confrontée à certaines œuvres de Claude Simon et d'Alain Robbe-Grillet. Notre étude ne prend pas en compte la totalité de l'œuvre onettienne qui est très riche. Nous préférons nous centrer sur l'étude approfondie de certaines de ses œuvres. De même, nous n'avons pas voulu centrer notre corpus sur l'étude de la « saga » de Santa María, constituée de grands chefs-d'œuvre de la littérature hispano-américaine, qui a donné lieu à de nombreux études critiques de qualité et qui, de plus, n'est pas représentative de toute l'œuvre onettienne. Nous avons voulu constituer notre corpus hispanique à partir de textes clés de l'œuvre de Juan Carlos Onetti qui soient aussi représentatifs de la grande diversité de son œuvre ; à savoir, El pozo, Los adioses, El astillero et Para esta noche, ainsi que deux nouvelles, El album et Presencia.

Du côté du corpus du Nouveau Roman, nous avons choisi deux textes qui nous paraissent très représentatifs de l'œuvre des auteurs que nous étudions : Le palace de Claude Simon, et La Jalousie de Robbe-Grillet ainsi que trois nouvelles appartenant au recueil Instantanés : « Le Chemin du retour », « Scène » et « La Chambre secrète ».

Notre propos à travers l'étude comparée de El pozo, Los adioses, El astillero, et Para esta noche, ainsi que El album et Presencia, de Juan Carlos Onetti, La jalousie, et trois nouvelles des Instantanés d'Alain Robbe-Grillet, et Le palace de Claude Simon sera d'analyser à partir de trois axes les formules narratives nouvelles, bouleversant ainsi les règles du passé.

Dans un premier temps, il conviendra de montrer que la conception du personnage a subi d'importantes mutations, concernant aussi bien son statut littéraire que sa fonction et la manière dont ils sont présentés :

« Le roman de personnage appartient bel et bien au passé, il caractérise une époque : celle qui marqua l'apogée de l'individu. Peut-être n'est-ce pas un progrès, mais il est certain que l'époque actuelle est celle du numéro matricule. Le destin du monde a cessé, pour nous, de s'identifier à l'ascension ou à la chute de quelques hommes, de quelques familles. Le monde lui-même n'est plus cette propriété privée, héréditaire et monnayable, cette sorte de proie, qu'il s'agissait moins de connaître que de conquérir. » (p.28)²⁰.

Nous nous attarderons ensuite sur l'étude de la voix narrative, qui introduit, dans la diégèse, incertitude et ambiguïtés, et réussit à bouleverser la narration à travers la nouvelle fonction qu'acquiert le regard, la fragmentation du récit et l'emploi du chronotope²¹, car :

« C'est dans l'exploration et l'exploitation du temps que le romancier trouve sa raison d'être. Le lecteur suit le déroulement d'une action, mais qui l'a embobinée ? Ou il suit maintenant le fil d'un texte, mais qui l'a tissé ? Une sorte de conteur qui, dans un texte, devient une logique narrative qu'il faut comprendre. Raconter, écrire un récit qui s'appelle roman, c'est faire un choix de chronologie. L'emploi du temps est le problème premier du roman, qu'il s'agisse de la narration, succession temporelle d'événements. Ou des prises

²⁰ ROBBE-GRILLET, Alain, Pour un Nouveau Roman, Paris, Éditions de Minuit, 1963.

²¹ BAKHTINE, Mikhail, Esthétique et théorie du roman, Paris, Gallimard, 1987. Traduit du russe par Daria Olivier. Dans son ouvrage, Mikhail Bakhtine utilise l'idée de chronotope pour pénétrer les denses hiérarchies de la signification symbolique dans les textes fondés sur le mouvement dynamique du langage à l'intérieur d'un cadre temporel fragmenté. Dans le chronotope artistique littéraire, les indicateurs spatiaux et temporels sont fondus en un tout concret pensé attentivement.

de paroles, dialogues ou monologues sous diverses formes. Ou de la description, alternance de simultanés et de juxtapositions. » (p. 16-17)²².

Enfin, nous analyserons, dans notre troisième partie, les liens entre l'existence, l'Histoire et la fiction. Nous établirons dans un premiers temps, à travers l'étude de la ville, un lien entre l'espace, la solitude et la mort. Ce qui nous amène à étudier la présence de l'Histoire, la mémoire et l'exil dans certaines des œuvres de notre corpus ; pour finir par établir un rapport entre l'existence et la fiction et, comme le postulait Onetti, entre le récit et l'aventure de l'homme.

Ainsi l'examen de ces trois données fondamentales du roman selon Onetti permet de dégager les lignes de force d'une poétique dont on montrera, en la confrontant à celles du Nouveau Roman français, toute l'originalité et la force novatrice.

²² Naissances du roman, op. cit.

PREMIÈRE PARTIE : LA CRISE DU PERSONNAGE

PREMIÈRE PARTIE : LA CRISE DU PERSONNAGE

CHAPITRE 1: Statut et fonction du personnage.

1.1 Des personnages mystérieux.

Dans plusieurs des livres étudiés, la narration est menée par des narrateurs homodiégétiques, c'est-à-dire des narrateurs qui sont présents en tant que personnages dans l'histoire qu'ils racontent. Dans cette partie, nous étudierons les caractéristiques qui marquent la particularité des personnages (ainsi que celle des narrateurs qui sont aussi personnages) des romans étudiés.

El pozo/Le puits²³ commence *in medias res*, à la première personne : « Hace un rato me estaba paseando por el cuarto y se me ocurrió de golpe que lo veía por primera vez. » (p.9)²⁴, et tout au long du texte, le narrateur se livre à une description de ses histoires imaginaires les plus intimes, toujours à la première personne.

Cependant, le lecteur a très peu d'informations sur lui : dès la première page il apprend que le narrateur, figure anonyme, va avoir quarante ans : « Debe haber sido entonces que recordé que mañana cumplo cuarenta años. » (p.11)²⁵, et ce n'est que bien avancé le récit, vers le milieu de celui-ci, que nous avons accès à son nom, mais d'une façon indirecte : « Lo que pudiera suceder con don Eladio Linacero y

²³ ONETTI, Juan Carlos, *El pozo*, Madrid, Santillana Ediciones Generales, Colección Punto de lectura, 2007. Dorénavant, chaque fois que je citerai *El pozo*, l'édition sera toujours la même et j'indiquerai entre parenthèses les pages auxquelles je me réfère. Le titre est traduit en français par *Le puits*.

²⁴ ONETTI, Juan Carlos, *Le puits*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1985, collection 10/18, traduit de l'espagnol par Louis Jolicœur. Désormais je me référerai à cette édition pour toutes les traductions de *Le puits* : « Tout à l'heure, en me promenant dans ma chambre, je me suis rendu compte subitement que je la voyais pour la première fois. » (p.9). Cette traduction ne restitue pas, à nos yeux, la poésie onettienne. Peut-être pourrions-nous proposer une autre traduction : « (...) j'ai eu subitement l'idée que je la voyais pour la première fois. ».

²⁵ *Ibidem* : « Ce doit être à ce moment-là que je me suis rappelé que demain je vais avoir quarante ans. » (p.10-11).

doña Cecilia Huerta de Linacero no me interesa. » (p.51)²⁶ et donc qu'il acquiert une identité pour nous, lecteur.

Dans *l'incipit*, le narrateur fait référence à ce qu'il est en train d'écrire et dit : « Esto que escribo son mis memorias. Porque un hombre debe escribir la historia de su vida al llegar a los cuarenta años, sobre todo si le sucedieron cosas interesantes. (...) Es cierto que no sé escribir, pero escribo de mí mismo. » (p.12)²⁷. Puis, dans le segment suivant, il précise :

« Pero ahora quiero algo distinto. Algo mejor que la historia de las cosas que me sucedieron. Me gustaría escribir la historia de un alma, de ella sola, sin los sucesos en que tuvo que mezclarse, queriendo o no. O los sueños. Desde alguna pesadilla, la más lejana que recuerde, hasta las aventuras en la cabaña de troncos. » (p.13-14)²⁸.

Nous pouvons considérer que ces deux remarques forment le pacte de lecture. Le narrateur annonce au lecteur ce qu'il va écrire. Seulement, d'une certaine façon, ces deux remarques sont contradictoires. D'un côté, il dit qu'il va écrire ses mémoires, sous-entendu les choses intéressantes qu'il a vécues. Et d'un autre côté, il dit qu'il va écrire « la historia de un alma »²⁹ (p.13). Et un peu plus loin, il affirme : « Si hoy quiero hablar de los sueños, no es porque no tenga otra cosa que contar. Es porque se me da la gana, simplemente. » (p.14)³⁰. En quelque sorte, nous pouvons dire que c'est une autobiographie assez particulière, il écrit « l'histoire d'une âme » qui est composée du vécu, et des rêves. Dans ce texte, la place que tiennent

²⁶ *Ibid.* : « Ce qui pourrait arriver à M. Eladio Linacero et à Mme Cecilia Huerta de Linacero ne m'intéresse pas. » (p.40).

²⁷ *Ibid.* : « Tout cela que j'écris, c'est mes Mémoires. Car un homme doit écrire l'histoire de sa vie quand il atteint quarante ans, surtout s'il a vécu des choses intéressantes. (...) C'est vrai que je ne sais pas écrire, mais c'est pour moi que j'écris. » (p.11). Cette traduction ne restitue pas, à nos yeux, la poétique onettienne. Peut-être pourrions-nous proposer une autre traduction : « (...) C'est vrai que je ne sais pas écrire, mais c'est sur moi que j'écris. ».

²⁸ *Ibid.* : « Mais maintenant je veux écrire quelque chose de différent, qui soit meilleur que le récit de tout ce qui m'est arrivé. J'aimerais écrire l'histoire d'une âme, d'elle seule, en faisant abstraction des événements auxquels elle s'est mêlée, volontairement ou non. Ou les rêves. Passer de quelque cauchemar, le plus lointain dont je puisse me souvenir, aux aventures dans la cabane de rondins. » (p.12).

²⁹ *Ibid.* : « l'histoire d'une âme » (p.12).

³⁰ *Ibid.* : « Si aujourd'hui je veux parler des rêves, ce n'est pas que je n'aie rien d'autre à conter ; c'est que j'en ai envie, tout simplement. » (p.12-13).

les aventures imaginaires est très importante dans la mesure où elles sont essentielles à la vie intérieure, à « l'âme » du narrateur.

Dans El pozo, le narrateur et le personnage central se confondent, c'est la même personne. C'est Eladio Linacero qui mène le récit à la première personne et se présente aussi en tant qu'auteur. Cependant nous ne connaissons son nom que vers la fin du texte ; et il dévoile son identité à la troisième personne : « Lo que pudiera suceder con don Eladio Linacero y doña Cecilia Huerta de Linacero, no me interesa. » (p.51)³¹.

Narrateur, personnage principal et auteur, Eladio Linacero se présente aussi en tant que créateur. Tout au long du texte, il va faire de nombreuses remarques sur l'écriture, remarques techniques ou stylistiques sur ce qu'il écrit : « Otra advertencia: no sé si cabaña y choza son sinónimos; no tengo diccionario y mucho menos a quien preguntar. Como quiero evitar un estilo pobre, voy a emplear las dos palabras, alternándolas. » (p.25)³².

À un moment donné, vers le début du texte, il dit : « Después de la comida los muchachos bajaron al jardín. (Me da gracia ver que escribí bajaron, y no bajamos.) Ya entonces nada tenía que ver con ninguno. » (p.6)³³. Cette réflexion sur son exclusion inconsciente du groupe, est à la fois une pensée et une sorte de rappel qui empêche le lecteur d'oublier les niveaux de la représentation narrative. En laissant paraître cette présence de (ou des) lecteur(s), le narrateur construit en même temps son image d'écrivain et propose aussi un modèle d'écriture.

Les autres personnages qui apparaissent dans le texte sont aussi énigmatiques. Souvent, ils ont un prénom, mais nous ne connaissons pas grand

³¹ *Ibid* : « Ce qui pourrait arriver à M. Eladio Linacero et à Mme Cécilia Huerta de Linacero ne m'intéresse pas. » (p.40).

³² *Ibid* : « Je dois dire, également, que je ne sais pas si "cabane" et "chaumière" sont synonymes ; je n'ai pas de dictionnaire, ni personne qui pourrait me renseigner. Comme je veux éviter un style pauvre, je vais employer les deux mots alternativement. » (p.21).

³³ *Ibid* : « À la fin du repas, les garçons descendirent au jardin (ça m'amuse de voir que j'écris "ils descendirent" et non "nous descendîmes" ; déjà à cette époque je n'avais rien à voir avec personne). » (p.14).

chose sur leur vie. Par exemple Ester et Cordes. Nous savons qu'Ester est une prostituée et que Cordes est un poète, et que ce sont également les deux seules personnes à qui le narrateur a confié le secret intime de ses aventures imaginaires. Mais comme Ester et Cordes ne l'ont pas compris, ils provoquent le dégoût de Linacero.

Il y a aussi Ana María, ou son ex-femme, mais il ne s'attarde pas à parler sur elles, et les autres personnages n'apparaissent que brièvement.

Au début, le narrateur semble mystérieux, et s'exprime directement et ouvertement sur lui, mais sans s'identifier. En outre, deux paradigmes se mêlent dans son récit : la fiction, qui, comme on le verra, a différents niveaux ; et le présent de l'écriture, avec des remarques sur la construction même de la fiction.

*

* *

Dans Los adioses/Les adieux³⁴, entre le lecteur et la narration surgit le narrateur témoin qui se trouve dans une situation similaire à celle du lecteur : il ne connaît rien du protagoniste quand il le voit pour la première fois : « Quisiera no haber visto del hombre, la primera vez que entró en el almacén, nada más que las manos; lentas, intimidadas y torpes, moviéndose sin fe, largas y todavía sin tostar, disculpándose por su actuación desinteresada. » (p.17)³⁵. Ainsi commence le récit.

Le narrateur est le propriétaire d'un bistrot qui fait aussi épicerie et bureau de poste. Son prénom n'apparaît jamais, et nous n'avons presque aucune information sur lui, juste qu'il est le propriétaire du bar, et qu'il a été malade : « (...) hace quince

³⁴ ONETTI, Juan Carlos, *Los adioses*, Barcelona, Editorial Seix barral, 2003. Dorénavant, chaque fois que je citerai *Los adioses*, l'édition sera toujours la même et j'indiquerai entre parenthèses les pages auxquelles je me réfère. Le titre est traduit en français par *Les adieux*.

³⁵ ONETTI, Juan Carlos, *Les adieux*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1998, traduit de l'espagnol par Louis Jolicœur. Désormais je me référerai à cette édition pour toutes les traductions de *Los adioses* : « J'aurais préféré ne voir de l'homme que ses mains, la première fois qu'il entra au bistrot ; des mains lentes, hésitantes et maladroitement, qui bougeaient sans conviction, longues et pâles, s'excusant de leur nonchalance. » (p.15).

años que vivo aquí y doce que me arreglo con tres cuartos de pulmón (...). » (p.18)³⁶, et qu'il a une sorte de facilité pour deviner le pronostic des malades : « El enfermero sabe que no me equivoco; cuando viene a comer o a jugar a los naipes me hace siempre preguntas sobre las caras nuevas, se burla conmigo de Castro y de Gunz (...); no puedo decir por qué acierto (...). » (p.18)³⁷.

Le narrateur de Los adioses raconte une brève histoire qui commence avec l'arrivée d'un homme atteint par la tuberculose dans un village des montagnes de la Sierra et qui s'achève tout de suite après le suicide de l'homme. Ce narrateur dont la vie est obscure et monotone, choisit ce malade et le distingue de toutes les autres personnes qui ont pu fréquenter son bistrot. C'est un homme que la tuberculose a atteint physiquement et moralement, à qui le narrateur se sent lié mélancoliquement, peut-être parce que lui aussi souffre du même mal. Depuis le comptoir du bistrot, il observe la vie du malade : « El hombre entró con una valija y un impermeable; alto, los hombros anchos y encogidos (...). » (p.18)³⁸.

Au départ, le narrateur apparaît donc comme un témoin qui observe et qui rapporte ce qu'il voit et les conclusions auxquelles il arrive. Mais ce qui est dit dans le récit ne correspond pas seulement à ce qu'il voit, sait et suppose. Il apprend aussi beaucoup de choses à travers d'autres personnages. L'infirmier, par exemple, lui rapporte des informations très diverses sur le malade, qui vont de ses gestes quotidiens (« Supe por el enfermero que iba a la ciudad para despachar dos cartas los días que había tren para la capital, y del correo iba a sentarse a la ventana de un café, frente a la catedral, allí tomaba su cerveza. » (p.20-21)³⁹) jusqu'à l'avis du médecin sur son état de santé (« –Gunz lo encuentra peor –contaba el enfermero—. Es decir, que no mejora. Estacionario. Usted sabe, a veces nos alegramos si

³⁶ *Ibidem* : « (...) j'habite ici depuis quinze ans et que depuis douze ans je me débrouille avec trois quarts de poumon. » (p.16).

³⁷ *Ibid.* : « L'infirmier sait que je ne me trompe pas ; quand il vient manger ou jouer aux cartes, il m'interroge toujours sur les nouveaux venus, il se moque avec moi de Castro et de Gunz. (...) Je ne peux pas expliquer pourquoi j'ai ce flair (...). » (p.16).

³⁸ *Ibid.* : « L'homme entra avec une valise et un imperméable ; grand, les épaules larges et un peu voûtées (...). » (p.17).

³⁹ *Ibid.* : « J'appris par l'infirmier qu'il allait à la ville pour envoyer deux lettres les jours où il y avait un train pour la capitale et que, après être allé au bureau de poste, il allait s'asseoir à la fenêtre d'un café, en face de la cathédrale pour y prendre une bière. » (p.21).

conseguimos un estado estacionario. Pero en otros casos es al revés, el organismo se debilita. » (p.38)⁴⁰). À partir de ce que le narrateur observe et des renseignements qu'il reçoit de la part d'autres personnages, il construit l'histoire de cet homme malade depuis son arrivée au bistrot jusqu'à son suicide. Tel est le récit que livre le narrateur.

Comme le narrateur, l'homme non plus n'aura pas de nom, ni de prénom ; tout au long du roman il est : « el hombre », « el nuevo », « el tipo »⁴¹ : « Hablaban del hombre porque durante muchas semanas, aunque llegaron otros pasajeros, continuó siendo "el nuevo"(...). » (p.24)⁴². L'homme malade, personnage sur lequel se centre et se concentre tout le récit, refuse sa maladie ; il ne veut pas s'identifier aux autres malades, et mène une vie solitaire et taciturne. Il ne vit que pour les lettres qu'il reçoit, de deux personnes différentes. Il aura aussi plusieurs visites, de deux femmes. Et c'est à travers l'une d'elles, lors de sa première visite, que nous saurons qu'il était joueur de basket-ball : « –Debe haber visto el nombre en los diarios, tal vez se acuerde. Era el mejor jugador de básquetbol, todos dicen, internacional. Jugó contra los americanos, fue a Chile con el seleccionado, el último año. » (p.34)⁴³.

Nous ne savons pas avec certitude qui sont ces deux femmes qui resteront anonymes tout au long du récit, car leur identité ne sera pas dévoilée : « La mujer ancha se había desinteresado del niño y era la otra, la muchacha, la que movía regularmente una mano para acariciarle el pelo sobre la frente. » (p.77)⁴⁴, mais le narrateur, au fil du texte, nous fait comprendre que la plus vieille est sa femme, de plus elle lui rend visite avec un enfant (« El chico tendría cinco años y no se parecía

⁴⁰ *Ibid.* : « – Gunz le trouve plus mal, racontait l'infirmier. C'est-à-dire qu'il ne va pas mieux, qu'il est stationnaire. Vous savez, il arrive qu'on se réjouisse d'obtenir un état stationnaire ; mais dans d'autres cas c'est le contraire, l'organisme s'affaiblit. » (p.46).

⁴¹ *Ibid.* : « l'homme » ; « le nouveau » ; « le type ».

⁴² *Ibid.* : « Elles parlaient de l'homme car, pendant plusieurs semaines, bien que d'autres passagers fussent arrivés, il continua d'être "le nouveau". » (p.28).

⁴³ *Ibid.* : « – Vous devez avoir vu son nom dans les journaux, vous vous rappelez peut-être. C'était le meilleur joueur de basket-ball, tout le monde le dit, de calibre international. Il a joué contre les américains, il est allé au Chili avec l'équipe nationale, la dernière année. » (p.40-41).

⁴⁴ *Ibid.* : « La femme s'était désintéressée de l'enfant et c'était l'autre, la jeune fille, qui lui caressait les cheveux sur le front d'un geste régulier de la main. » (p.112-113).

ni a ella ni a él (...). » (p.64)⁴⁵), et la plus jeune des deux est sa maîtresse. Nous aurons juste une information sur la jeune fille, et c'est l'homme lui-même qui nous la livre. Elle avait décidé de dépenser l'argent d'un héritage pour la guérison du malade : « Y ella, a escondidas, salió a la galería para que yo no la viera llorar. Está mal, claro; ella se había hecho responsable de mi curación, de mi felicidad. Heredó un dinero de la madre y tuvo el capricho de gastarlo en esto, en curarme. » (p.90)⁴⁶. Le reste demeurera une énigme.

Comme pour les personnages centraux du récit, les autres protagonistes n'auront aucune identité. Nous n'avons aucune donnée concrète sur leur vie, présente ou passée, à l'exception du docteur Gunz et de Reina qui ont droit à une identité et à un prénom.

*

* *

Le récit de El astillero/Le chantier⁴⁷ est mené par un narrateur anonyme. Nous ne connaissons pas son identité mais nous savons qu'il est citoyen de Santa María car, dans *l'incipit*, quand il présente le retour de Larsen il précise : « (...) alguien profetizó (...), su retorno, la prolongación del reinado de cien días, página discutida y apasionante (...) de nuestra historia ciudadana. » (p.59)⁴⁸, (le règne des cent jours fait référence à Juntacadáveres/Ramasse-Viocques⁴⁹) ; ou encore : « (...) su regreso a nosotros. » (p.59)⁵⁰.

⁴⁵ *Ibid.* : « Le garçon devait avoir cinq ans et il ne ressemblait à aucun des deux. » (p.90-91).

⁴⁶ *Ibid.* : « Et elle, discrètement, elle est sortie sur la galerie pour que je ne la voie pas pleurer. C'est dommage, bien sûr ; elle s'était rendue responsable de ma guérison, de mon bonheur. Elle a hérité de sa mère et elle a eu le caprice de tout dépenser comme ça, pour me guérir. » (p.133-134).

⁴⁷ ONETTI, Juan Carlos, *El astillero*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1993. Dorénavant, chaque fois que je citerai *El astillero*, l'édition sera toujours la même et j'indiquerai entre parenthèses les pages auxquelles je me réfère. Le titre est traduit en français par *Le chantier*.

⁴⁸ ONETTI, Juan Carlos, *Le chantier*, Paris, Éditions Gallimard, 1984, traduit de l'espagnol par Louis Jolicœur. Désormais je me référerai à cette édition pour toutes les citations en français de *El astillero* : « (...) quelqu'un prédit (...) qu'il reviendrait et qu'on assisterait à la prolongation du règne des cent jours, page discutée et passionnante (...) de l'histoire de notre ville. » (p.13).

⁴⁹ ONETTI, Juan Carlos, *Juntacadáveres*, traduit en français par *Ramasse-Viocques*. Dans ce roman publié en 1964, après *Le chantier*, Onetti poursuit l'histoire de Santa María, seulement, dans le temps de la fiction, le récit de *Ramasse-Viocques* précède celui du *Chantier*.

⁵⁰ *Le chantier*, op. cit. : « (...) son retour parmi nous. » (p.13).

Dans le roman « balzacien », les personnages sont des êtres minutieusement « dessinés ». Ils ont un passé, une histoire, une famille, une psychologie précise, un visage. Depuis les premières pages, le narrateur s'attarde à bien les présenter au lecteur. Dans *El astillero*, l'*incipit* est *in medias res*, le récit commence avec le retour de Larsen à Santa María, mais nous n'avons aucune sorte d'introduction. Nous ne connaissons rien sur Larsen, ni sur son passé ni sur son histoire ; son véritable nom n'est même pas dévoilé. Plus encore, il nous est interdit puisque le narrateur le place, littéralement, dans un hors-texte : « Murió de pulmonía en el Rosario, antes de que terminara la semana, y en los libros del hospital figura completo su nombre verdadero. » (p.233)⁵¹.

Dans le monde de la farce, Larsen gagne cinq ou six mille pesos, il a un bon emploi : sous-directeur. Cependant, la réalité est autre et quand il apprend que Gálvez et Kunz vendent ce qui reste du chantier pour avoir quelques revenus, il ne peut s'empêcher de dire : « Pensaba cómo hacía para vivir. » (p.110)⁵². En dehors de la farce dans laquelle les personnages s'efforcent de vivre, une toute autre réalité s'impose. Le décor où se déroule l'action est un paysage en ruine, une scène désolante par son abandon, un chantier rongé par la corrosion :

« A pesar de la luz gris, del frío, del viento que gemía en los agujeros de las chapas del techo, de la debilidad de su cuerpo hambriento, caminó, pequeño y atento, entre máquinas herrumbadas e incomprensibles, por el desfiladero que formaban las estanterías enormes, con sus nichos cuadrilongos rellenos de tornillos, bulones, gatos, tuercas, barrenas, resuelto a no ser desanimado por la soledad, por el espacio inútilmente limitado, por los ojos de las herramientas atravesados por los tallos rencorosos de las ortigas. » (p.83)⁵³.

⁵¹ *Ibidem* : « Il mourut d'une pneumonie à El Rosario cette même semaine et sur les registres de l'hôpital figure au complet son nom véritable. » (p.247).

⁵² *Ibid.* : « Je me demandais comment vous faisiez pour vivre. » (p.83).

⁵³ *Ibid.* : « Malgré la lumière grise, le froid, le vent qui gémissait dans les trous de la toiture, la faiblesse de son corps affamé, il marcha, tassé sur lui-même et attentif, entre des machines rouillées et incompréhensibles, dans le défilé que formaient les énormes étagères divisées en niches rectangulaires remplies de boulons, de vis, d'écrous, de forets et de mèches, résolu à ne pas se laisser abattre par la solitude, par l'espace inutilement limité, par les tiges rancunières des orties transperçant la ferraille. » (p.46).

Lors de leur entretien, Larsen avoue à Díaz Grey : « –Puerto Astillero está muerto, doctor. Apenas si atracan las lanchas, nadie llega ni se embarca. » (p.137)⁵⁴. Derrière ce décor en ruine, sa vie n'est que misère : « El hambre no era ganas de comer sino la tristeza de estar solo y hambriento (...). » (p.93)⁵⁵.

Le narrateur nous fait comprendre que le retour de Larsen à Santa María est chargé de passé, mais ce passé, si présent dans la narration, reste une énigme pour le lecteur qui manque d'information. Et puis le présent reste aussi un mystère, une fois que le lecteur comprend l'insensé de la farce que Larsen joue, il se demande ce qu'il cherche vraiment, pourquoi il est revenu à Santa María, et pourquoi il a décidé d'accepter cet emploi fantôme, quel est le sens de son retour à Santa María.

Dans le cas des autres personnages du chantier, le schéma se répète. Pour Kunz, Gálvez, Jeremías Petrus, Angélica Inés, Josefina, le lecteur connaît leur prénom, sans en savoir davantage, ou presque. Dans le cas de Gálvez et Kunz, les emplois qu'ils sont censés avoir correspondent à des emplois fictifs, et puis les activités qu'ils mènent chaque jour dans le chantier, ne sont que des morceaux de pièces de théâtre qu'ils jouent. Ils restent des personnages déconcertants.

Quant au narrateur, cette fois-ci, et contrairement à celui de El pozo, il ne fait pas partie de l'action. Le narrateur de El astillero est hétérodiégétique, c'est-à-dire qu'en tant que personnage, il est absent de l'histoire qu'il raconte. Cependant le narrateur joue avec plusieurs degrés de narration. Dans un premier temps, il adopte un point de vue extérieur, à savoir une focalisation externe, le lecteur voit la scène de l'extérieur et n'a pas accès à la subjectivité des personnages : « No se sabe cómo llegaron a encontrarse Jeremías Petrus y Larsen. » (p.74)⁵⁶. Mais à d'autres moments, il fait des intrusions et adopte une focalisation interne en rapportant les pensées et les sentiments les plus intimes de Larsen : « No pensó la palabra oficina

⁵⁴ *Ibid.* : « Port-Chantier est mort, docteur. Les bateaux s'y arrêtent à peine, personne ne monte ni ne descend. » (p.118).

⁵⁵ *Ibid.* : « La faim n'était pas le besoin de manger mais la tristesse d'être seul et affamé (...). » (p.59).

⁵⁶ *Ibid.* : « On ne sait pas comment Jérémias Petrus et Larsen en vinrent à se rencontrer. » (p.34).

ni la palabra escritorio; pensó: “Voy a instalar mi despacho en la pieza donde está el conmutador, ya que el viejo se reservó la más grande, la que tiene o le quedan mamparas de vidrio.” » (p.84-85)⁵⁷.

Par ailleurs, et comme nous l’avons dit au début, le narrateur est un être qui reste totalement à l’écart, il est anonyme, nous ne savons presque rien sur lui, sauf qu’il est citoyen de Santa María.

*

* *

Comme pour El astillero, la narration de La jalousie⁵⁸ d’Alain Robbe-Grillet commence *in medias res*, et elle est assumée par un narrateur anonyme dont le lecteur ne connaît absolument rien. Dans La jalousie, le narrateur crée le récit à partir du regard, à partir de ce qu’il voit ou aperçoit. Il y a deux personnages principaux : A... et Franck. La femme de Franck, Christiane, est parfois nommée, bien que toujours absente.

Le récit insinue aussi la présence d’une quatrième personne, mais ne livre aucune précision à son sujet. Plusieurs éléments vont dans ce sens. Tout d’abord, la présence de quatre assiettes qui revient à nombreuses reprises dans le récit. Le lecteur sait que A... a invité Franck et Christiane à dîner. Mais cette dernière n’est pas venue. A... ordonne donc d’enlever un couvert : « Ce soir, pourtant, A... paraissait l’attendre. Du moins avait-elle fait mettre quatre couverts. Elle donne l’ordre d’enlever tout de suite celui qui ne doit pas servir. » (p.17). Il reste trois couverts sur la table, il y a donc une troisième (ou quatrième si on tient compte de Christiane) personne dont nous ne connaissons pas l’identité. Sa présence se

⁵⁷ *Ibid.* : « Il ne pensa pas le mot bureau ni le mot table ; il pensa : “Je vais installer mon bureau dans la pièce où il y a le commutateur puisque le vieux s’est réservé la plus grande, celle qui a, ou à qui il reste, des portes de verre.” » (p.48).

⁵⁸ ROBBE-GRILLET, Alain, *La jalousie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957. Dorénavant, chaque fois que je citerai *La jalousie*, l’édition sera toujours la même et j’indiquerai entre parenthèses les pages auxquelles je me réfère.

manifeste aussi dans la disposition des fauteuils. Au début, comme pour les couverts, il y a quatre fauteuils :

« Pour la même raison de “vue”, ces deux derniers fauteuils ne sont pas tournés vers le reste du groupe : ils ont été mis de biais, orienté obliquement vers la balustrade à jours et l’amont de la vallée. Cette disposition oblige les personnes qui s’y trouvent assises à de fortes rotations de tête vers la gauche, si elles veulent apercevoir A... – surtout en ce qui concerne le quatrième fauteuil, le plus éloigné.

Le troisième, qui est un siège pliant fait de toile tendue sur des tiges métalliques, occupe – lui – une position nettement en retrait, entre le quatrième et la table. Mais c’est celui-là, moins confortable, qui est demeuré vide. » (p.19-20).

Nous voyons donc que trois des quatre fauteuils sont occupés et que le troisième seul demeure vide. Il existerait donc une autre personne mystérieuse que le récit omet.

Cette quatrième personne pourrait correspondre ainsi au narrateur qui observe la scène, et qui serait, éventuellement, le mari de A... . Il y a plusieurs indices dans le texte qui nous font penser cela. La mystérieuse troisième (ou quatrième) personne habiterait la même maison que A... :

« A... ne doit pas rentrer pour le dîner, qu’elle prend en ville avec Franck avant de se remettre en route. Elle n’a rien dit de préparer pour son retour. C’est qu’elle n’aura donc besoin de rien. Il est inutile de l’attendre. Il est inutile en tout cas de l’attendre pour dîner.

Sur la table de la salle à manger, le boy a disposé un unique couvert (...). » (p.144).

D’une façon indirecte, le narrateur nous fait comprendre que A... est mariée : « Madame, elle est pas rentrée. » (p.175), dit le boy à propos de A... lors du voyage de cette dernière en ville avec Franck, ou encore, à propos des mains de A... et de Franck, le narrateur dit :

« Les trois autres bras sont étendus pareillement le long des bandes de cuir parallèles, mais leurs trois mains s’appliquent par la paume contre le haut du montant, à l’endroit où

le cuir se recourbe sur l'arête avant de s'achever en pointe, juste au-dessous des trois gros clous à tête bombée qui le fixent au bois rouge.

Deux des quatre mains portent au même doigt le même anneau d'or, large et plat : la première à gauche et la troisième, qui enserre le verre tronconique à moitié rempli d'un liquide doré, la main droite de Franck. » (p.189-190).

Cette autre personne pourrait être le mari de A..., qui, en tant que narrateur observe et décrit ce qu'il voit. Mais ce n'est qu'une hypothèse, à cause du manque d'information et de l'incertitude du récit, nous ne pouvons pas l'affirmer avec certitude ; ça reste un mystère.

Dans La jalousie, il n'existe pas une intrigue précise, une histoire avec un début, une évolution et un dénouement. Nous avons plusieurs personnages, et un narrateur qui décrit les scènes qu'il voit et qui, parfois, rapporte les conversations ou des parties de celles-ci. Mais nous n'avons accès qu'à ce que le narrateur voit et veut raconter. Pas de passé, pas de futur, pas de présent ni souvent, de prénom, ou un prénom incomplet comme « A... », juste l'instant décrit.

*

* *

Les nouvelles de Robbe-Grillet regroupées dans le recueil Instantanés⁵⁹, sont beaucoup plus brèves que les autres textes étudiés. Nous allons essentiellement travailler sur quatre de ces nouvelles : « Le Chemin du retour », « Scène », « La Plage » et « La Chambre secrète ». Tout d'abord, nous allons séparer les quatre nouvelles en deux groupes. Le premier groupe correspond aux nouvelles où le narrateur est un personnage ; le deuxième rassemble les nouvelles où le narrateur est hétérodiégétique, c'est-à-dire qu'il ne fait pas partie de l'histoire.

⁵⁹ ROBBE-GRILLET, Alain, *Instantanés*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1962. Dorénavant, chaque fois que je citerai *Instantanés*, l'édition sera toujours la même et j'indiquerai entre parenthèses les pages auxquelles je me réfère.

« Le Chemin du retour » est la seule nouvelle où le narrateur qui mène le récit est un personnage. La narration est faite à la première personne du pluriel : « (...) nous avons aperçu de nouveau la terre ferme (...). » (p.33) ; ou encore « Nous avons fait le tour de l'île. » (p.33). Le narrateur fait le récit d'une situation périlleuse qu'il a vécue avec d'autres personnages. Au milieu de la nature, ils devaient regagner la terre ferme mais une digue et l'eau qui montait leur compliquaient la mission : « Nous n'avons pas compris tout de suite où se trouvait la digue. Nous n'avons plus, entre la côte et nous, qu'un bras de mer où l'eau s'écoulait avec violence, vers notre droite, créant en plusieurs points des rapides et des remous. » (p.41). Un homme dans une barque surgit et les sauva.

Au début, le lecteur ne sait pas combien de personnes se cachent derrière le « nous », mais à la fin de la nouvelle nous apprenons que le « nous » représente trois personnes : « Il y avait juste assez de place pour nous trois et l'homme, qui ramait à l'avant. » (p.45-46). Au cours du récit, le narrateur donne l'identité des deux personnages qui l'accompagnent (le nom pour l'un, le prénom pour l'autre) : « Nous ne pourrions plus revenir, dit Franz. » (p.38), et encore « Legrand dit : – Elle ne monte pas si vite. » (p.39). Le narrateur ne dévoile pas sa propre identité. Et mises à part les deux données identitaires, nous n'avons aucune information sur eux, ni de renseignements sur leur vie, ni les raisons pour lesquelles ils se retrouvent à moitié piégés au milieu de l'eau.

Le récit explique l'évolution du décor qui entoure les personnages, les voies qu'ils décident de prendre pour arriver à leur but, atteindre la route :

« Une fois engagés dans cette voie, nous ne voulons plus rebrousser chemin. Pourtant les rochers se font plus nombreux et plus importants à mesure que nous progressons. Nous devons, à plusieurs reprises, gravir de véritables barres, qui pénètrent loin dans la mer et ne peuvent donc être contournées. » (p.39).

Comme nous montre la citation, le récit est fait par un narrateur-personnage qui rapporte ce qu'il a vécu à la première personne du pluriel puisqu'il était accompagné de Franz et de Legrand.

Les autres nouvelles, « Scène », « La Plage » et « La Chambre secrète » correspondent à des récits menés par des narrateurs qui ne font pas partie de l'histoire, c'est-à-dire hétérodiégétiques et extradiégétiques, qui observent et rapportent dans le récit ce qu'ils ont observé.

Dans la nouvelle « Scène », le narrateur est le spectateur d'une représentation théâtrale. Ainsi décrit-il ce qui se passe sur la scène : « Quand le rideau s'ouvre, la première chose que l'on aperçoit depuis la salle – entre les pans de velours rouge qui s'écartent avec lenteur – la première chose que l'on aperçoit est un personnage vu de dos, assis à sa table de travail au milieu de la scène vivement éclairée. » (p.51).

Le récit correspond à ce que le narrateur en tant que spectateur voit. Il mène le récit à travers le pronom indéfini « on » : « On ne voit pas non plus ses mains, bien que l'attitude du personnage laisse deviner leur position respective (...). » (p.52) ou encore : « On entend, plus faibles, plus disloquées encore, quelques mesures du refrain, sifflées entre les dents. » (p.55). Le choix du pronom indéfini peut faire penser que le narrateur n'est pas le seul à observer la scène, qu'il y a d'autres spectateurs. Mais rien n'est précisé. Nous ne connaissons rien sur le narrateur. C'est un narrateur anonyme qui observe la scène, nous ne savons même pas l'endroit où il se trouve.

Le récit est en apparence objectif. Mais le champ de vision du narrateur est limité à ce qu'il voit depuis sa position, il ne sait avec certitude que ce qu'il observe : « Cependant, de la salle, on ne perçoit pas le moindre bruit. » (p.55). Son point de vue est limité par sa perspective spatiale : « Les traits du visage demeurent invisibles, malgré son changement d'orientation. » (p.53).

Comme la nouvelle « Scène », le récit de « La Plage » est mené en focalisation externe par un narrateur anonyme. Le lecteur n'a donc aucune information sur lui, il s'efface complètement au profit du récit, donc, nous ne savons même pas quelle est sa position d'observation. Il se trouve dans un endroit d'où il peut observer toute la plage et les mouvements des enfants. Nous avons même l'impression qu'il devient une présence invisible puisqu'il entend les brefs dialogues

des enfants : « “Voilà la cloche”, dit le plus petit des garçons, celui qui marche au milieu. » (p.71).

Le récit correspond à la scène que le narrateur observe : une plage sur laquelle se trouvent trois enfants qui marchent. Comme dans La jalousie, la description se place au centre du récit : « La profondeur de ces empreintes est constante : à peu près deux centimètres. Elles ne sont déformées ni par l'effondrement des bords ni par un trop grand enfoncement du talon, ou de la pointe. » (p.67).

Encore une fois, le récit est fondé sur les observations du narrateur anonyme. Les enfants n'ont pas d'identité, aucune information précise n'est donnée.

Dans « La Chambre secrète », le récit est aussi mené par un narrateur extradiégétique anonyme. Aucune information n'est donnée, ni sur sa personne, ni sur sa situation géographique. Comme dans « La Plage » et « Scène », il s'efface complètement au profit du récit, en transformant ce qu'il voit en narration.

Le narrateur raconte ce qu'il découvre au fur et à mesure. Il est entré dans une chambre et la décrit : un cadavre de femme se trouve allongé par terre, il aperçoit une silhouette humaine qui s'éloigne de la porte. Le récit est constitué de la description très minutieuse et structurée des différentes parties de la chambre : « Au-delà, l'espace est occupé par les fûts cylindriques des colonnes qui se multiplient et s'estompent progressivement, vers des profondeurs où se distingue l'amorce d'un vaste escalier de pierre, qui monte en tournant un peu (...). » (p.98).

Le corps d'où se détache la tache rouge apparaît dans un premier temps comme « (...) une surface lisse, arrondie, mate et comme nacrée à la fois (...). » (p.97). Au début, le lecteur ne sait pas à quoi correspond cette surface ; un certain mystère s'instaure dans le récit puisque ce n'est qu'une page plus loin que le narrateur dit que cette surface est un corps : « Seul, au premier plan, luit faiblement le corps étendu, sur lequel s'étale la tache rouge (...). » (p.98).

À l'anonymat des narrateurs s'ajoute le manque d'identité des personnages qui deviennent mystérieux. De plus, les différentes intrigues sont aussi marquées par un manque d'information qui les rend énigmatiques.

*

* *

Le palace⁶⁰ de Claude Simon est un roman où différentes situations narratives s'entrecroisent ; nous en remarquons quatre différentes. La première est le voyage de « l'étudiant » en train, en compagnie de « l'Italien » qui lui raconte le meurtre qu'il a commis dans le passé à Paris. Le récit du meurtre correspond à la deuxième situation narrative. La troisième correspond au séjour de l'étudiant dans une ville en révolution. C'est pendant ce séjour qu'a lieu l'enterrement de « Santiago » vu de l'hôtel réquisitionné, et que « l'Américain » disparaît. La quatrième et dernière situation correspond au séjour de celui qui était l'étudiant, quinze années plus tard dans la même ville.

Le récit commence brutalement par la matérialisation du pigeon sur le balcon : « Et à un moment, dans un brusque froissement d'air aussitôt figé (de sorte qu'il fut là – les ailes déjà repliées, parfaitement immobile – sans qu'ils l'aient vu arriver, comme s'il avait non pas volé jusqu'au balcon mais était subitement apparu (...) » (p.9). Les éléments du décor et du mobilier suivent la description du pigeon sous forme de liste. C'est à partir de ces objets que se mettent à proliférer des remarques générales sur l'histoire, sur la vie des hommes : « (...) l'un d'eux vint s'abattre sur l'appui de pierre, énorme (...), étrangement lourd (comme un pigeon en porcelaine, pensa-t-il, se demandant comment dans une ville où la préoccupation de tous était de trouver à manger ils s'arrangeaient pour être aussi gras (...) » (p.9).

Par rapport aux personnages, nous n'avons presque aucune information sur eux. Leurs noms n'apparaissent pas, ce sont : « l'étudiant », « l'Américain »,

⁶⁰ SIMON, Claude, *Le palace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1962. Dorénavant, chaque fois que je citerai *Le palace*, l'édition sera toujours la même et j'indiquerai entre parenthèses les pages auxquelles je me réfère.

« l'Italien » ; et parfois, si un nom est donné, il n'est pas définitif : « (...) puis de nouveau le masque triste, usé, pensif du type qui s'appelait peut-être Alvarez (...) » (p.209). L'étudiant du Palace est le personnage central du récit en lequel se déclinent les autres figures du passé comme « parties de lui-même » : « (l'Américain, l'Italien et l'étudiant – ou plutôt ces trois parties, ces trois fragments de lui-même qui étaient un Américain, un homme-fusil et un jeune étourneau) (...) » (p.157).

L'Américain apparaît comme un être fascinant pour l'étudiant. C'est lui qui donne le ton des conversations, il s'assoit sur la table, manipule son revolver : « (...) l'Américain se levant (effaçant sa fesse, se laissant glisser, se redressant – ou plutôt se dépliant, se déployant en hauteur –, fourrant le revolver dans la ceinture de son pantalon (...) » (p.17), et manifeste une ironie qui exaspère les autres : « (...) et le maître d'école toujours parfaitement immobile, les mains toujours jointes (un poing fermé dans l'autre paume ouverte), regardant l'étudiant, disant : "Il est fou. Tous les Américains sont fous" (...) » (p.39). L'Américain est le seul qui parle, le seul qui rit : « (...) et l'Américain éclatant de rire : "Si !" (...) » (p.39). Ce qui importe c'est que l'Américain a vécu, ce à quoi l'étudiant n'a à opposer que le fait d'être étudiant.

L'action violente du chapitre II « Récit de l'homme-fusil » fascine aussi l'étudiant car l'Italien a franchi les limites du monde commun pour aller à celui de la violence à l'état pure. Passage qui reste inaccompli pour l'étudiant, mais en écoutant le récit il peut le vivre par procuration : « (...) puis ils sortirent de son champ visuel, s'effaçant en même temps sur sa rétine et dans sa conscience, remplacés par sa propre image luttant contre lui-même, essayant de le repousser dans le frottement d'air de la porte-tambour (...) » (p.95).

Face à ces hommes d'action, et plongé dans un univers de révolution et d'événements violents, l'étudiant paraît dérisoire à ses propres yeux :

« (...) pensant : "Étudiant ! Bon dieu : étudiant !" avec un sorte de fureur, de douloureuse indignation, celle du joueur qui a payé très cher un tuyau crevé ou du type qui faisant confiance à une des mirifiques annonces qui paraissent dans les journaux reçoit en échange de son mandat le nauséux et inutilisable galimatias de bons conseils et de

bonnes recettes –, pouvant revoir dans une rapide et dérisoire apparition l'entassement des livres d'histoire, des traités de philosophie ou d'économie (...) » (p.31).

Comme nous l'avons vu précédemment, dans le centre du récit nous trouvons l'étudiant, et la Révolution. Tout au long du texte, les personnages se positionnent par rapport à la Révolution. Lors de son premier voyage, l'étudiant est dans une ville sous l'emprise de la Révolution, et puis, quinze ans après, l'étudiant revient dans cette même ville, et il éprouve du dégoût à voir que la Révolution n'a pas pu aboutir.

Mise à part cette évolution, les personnages existent dans la narration, sans prénom, sans histoire et sans futur encore une fois ; ce sont des êtres de fiction qui n'existent qu'à travers le récit du narrateur inconnu, qui filtre certaines informations, les analyses et les juge.

En effet, comme nous avons vu, les personnages des romans étudiés sont présentés d'une manière différente, ils n'ont plus le statut des personnages des romans « balzaciens ». Ils ne sont plus présentés par des narrateurs en focalisation zéro, qui ont adopté la fonction d'un « Dieu » qui est au courant de tout. Souvent ils n'ont pas de nom, ni de prénom, pas de passé, pas d'hérédité. Nous ne savons pas quel est leur caractère, ou du moins, nous n'en connaissons qu'une partie. Ils n'existent qu'à travers la narration.

Le Nouveau Roman se définit par rapport au roman traditionnel. Dans ce dernier, les descriptions sont extrêmement importantes, elles ont pour fonction de faire croire à la réalité de ce que nous sommes en train de lire. Le Nouveau Roman rompt complètement avec cette conception de la littérature, et nous propose une autre vision. Ici ce sont les actes des personnages qui sont décrits avec minutie ; la description crée le récit.

Nous allons étudier maintenant comment sont construites les figures des personnages, qui varient à mesure que le récit avance. Nous verrons que leur présentation est marquée par la duplicité.

Le récit est constamment mis en doute, et nous allons démontrer que le personnage n'a ni le même statut, ni la même fonction narrative et narratologique que dans le roman traditionnel.

1.2 La duplicité des personnages.

Dans El astillero, le narrateur décode le monde fictif du chantier en ruine de Larsen qui habite dans deux mondes en même temps : la réalité et le monde illusoire, c'est-à-dire le monde du chantier en ruine. En acceptant la sous-direction d'un chantier fantôme, Larsen fait semblant d'être employé de l'entreprise, et accepte de jouer comme un acteur le rôle de sous-directeur : « (...) hizo sonar con exceso las llaves, el llavero que le deformaba el bolsillo de la cadera, la ridícula, infantil abundancia de llaves que simbolizaban importancia, dominio y posesión. » (p.164-165)⁶¹. Il fait tout pour rendre ce jeu vraisemblable ; il fait l'état des lieux : « Y por la tarde, al final de un día dedicado a remover, sacudir y hojear carpetas que registraban compras y trabajos (...). » (p.88)⁶². Il appelle ses subordonnés pour leur poser des questions à propos des dossiers qu'il relit : « Pero nadie le negaba (...) el placer demente de hacer preguntas y obtener respuestas sobre temas de sonido prestigioso y que muy probablemente no aludieran a nada: alternativas de la balanza de pagos, límites actuales de la compresión de las calderas. » (p.87)⁶³. La fin de sa journée au chantier arrivée : « Mentía destinos plausibles al patrón si lo tropezaba al salir y daba largos rodeos, dibujaba (...) caminos (...). » (p.88)⁶⁴ que le narrateur qualifie comme « (...) hijos de la trampa y la duplicitad (...). » (p.88)⁶⁵. Larsen gagne cinq ou six mille pesos, il a un bon emploi, sous-directeur, cependant quand il apprend que Gálvez et Kunz vendent des pièces du chantier pour avoir quelques revenus, il dit : « Pensaba cómo hacía para vivir. » (p.110)⁶⁶.

Cette même dualité existe chez les personnages subordonnés, Gálvez et Kunz, qui ont aussi accepté le jeu : « Cada día 25 volvía a descubrir, a comprender

⁶¹ *Le chantier*, op. cit. : « (...) fit sonner trop fort les clefs qui déformaient sa poche, cette ridicule, enfantine abondance de clefs, symbole d'importance, de domination, de possession. » (p.155).

⁶² *Ibidem* : « Et le soir, à la fin d'une journée passée à remuer, secouer et feuilleter des documents faisant état de ventes et d'achats (...). » (p.53).

⁶³ *Ibid.* : « (...) et on ne lui enlèverait pas davantage le plaisir dementiel de poser des questions et d'obtenir des réponses sur des sujets à titres ronflants qui très probablement ne correspondaient à rien : fluctuations de la bourse, limites actuelles de la pression dans les chaudières. » (p.52).

⁶⁴ *Ibid.* : « Il brouillait sa piste s'il rencontrait le patron en sortant et il s'en allait en faisant de grands détours, en dessinant (...) des chemins (...). » (p.53).

⁶⁵ *Ibid.* : « (...) enfants du mensonge et de la duplicité. » (p.53).

⁶⁶ *Ibid.* : « Je me demandais comment vous faisiez pour vivre. » (p.83).

el absurdo regular y permanente en que estaba sumergido. » (p.86)⁶⁷. Quand Gálvez établit chaque mois la liste des salaires du chantier, il reprend conscience du non-sens du jeu auquel il s'adonne.

Le jeu que Larsen a accepté est une farce, une grande parodie marquée par son absurdité : « Le voy a ser franco. No me ocupo de la parte administrativa. Lo que hago por ahora es un estudio general, para empaparme del asunto, y examino los costos (...). » (p.134)⁶⁸ dit Larsen à Díaz Grey à propos de son poste de sous-directeur. Quelques paragraphes plus loin, Díaz Grey décrit rigoureusement la farce :

« Petrus es un farsante cuando le ofrece la Gerencia General y usted otro cuando acepta. Es un juego, y usted y él saben que el otro está jugando. Pero se callan y disimulan. Petrus necesita un gerente para poder chicanear probando que no se interrumpió el funcionamiento del astillero. Usted quiere ir acumulando sueldos por si algún día viene el milagro y el asunto se arregla y se pueda exigir el pago. Supongo. » (p.138)⁶⁹.

Cependant, la farce que Larsen joue avec Kunz et Gálvez diffère de celle où il se fait volontairement piéger en acceptant la sous-direction du chantier : « Estaba deseando levantarse y abrazar a Gálvez o al Kunz, confesarse en una frase obscena (...). » (p.88)⁷⁰. Le plan de la farce vient s'entrecroiser avec d'autres plans qui la relativisent, donnant lieu à une série de situations absurdes, à une atmosphère étrange qui finit par déconcerter : « Porque yo podía jugar a mi juego porque lo estaba haciendo en soledad ; pero si ellos, otros, me acompañan, el juego es lo

⁶⁷ *Ibid.* : « Tous les vingt-cinq du mois, Galvez redécouvrait, recomprenait l'absurdité permanente dans laquelle il était plongé. » (p.50).

⁶⁸ *Ibid.* : « "Je serai sincère. Je ne m'occupe pas de la partie administrative. Je me borne pour le moment à faire une enquête générale, pour avoir une idée de l'ensemble et j'étudie les prix." » (p.115).

⁶⁹ *Ibid.* : « Petrus n'est qu'un bouffon quand il vous offre la gérance de son affaire et vous en êtes un autre quand vous l'acceptez. C'est un jeu, et vous et lui savez fort bien que l'autre joue. Mais vous vous taisez et feignez d'y croire. Petrus a besoin d'un sous-directeur pour pouvoir mentir en prétendant que le chantier n'a pas cessé de fonctionner. Vous, vous voulez accumuler les fiches de paye au cas où un miracle se produirait et où vous pourriez exiger d'être payé. » (p.120).

⁷⁰ *Ibid.* : « Il aurait voulu se lever et embrasser Kunz ou Galvez, tout leur avouer en une phrase obscène (...). » (p.52).

serio, se transforma en lo real. Aceptarlo así –yo, que lo jugaba porque era juego–, es aceptar la locura. » (p.101)⁷¹.

Peut-être assume-t-il ce jeu, cette comédie, pour pouvoir jouer le rôle qu'il aurait voulu tenir dans son passé. Larsen et son rôle sont comme deux miroirs qui s'affrontent et qui finissent par se mettre en question l'un l'autre, et qui vont jusqu'à questionner la vraisemblance de sa propre réalité.

Quand Gálvez avoue à Larsen qu'il possède un document qui montre que Petrus avait vendu des faux titres aux actionnaires du chantier, nous pensons, lecteur, que ce fait va bouleverser le monde dans lequel ils habitent, et que la farce va s'achever : « –Tal vez no lo crea –dijo [Gálvez] (...). Pero al viejo Petrus yo puedo mandarlo a la cárcel cuando quiera. » (p.107)⁷². Cependant Larsen tient à la farce dans laquelle il vit. À partir de ce moment, il donne un nouveau sens à sa vie : « (...) le había sido confiada la misión de rescatar el título (...). » (p.185)⁷³. Et quand Gálvez disparaît avec le faux titre, Larsen se donne la mission de retourner à Santa María pour le retrouver. De plus il répète systématiquement « “Ahora todo se va arreglar” » (p.192)⁷⁴; « Bueno, tengo que decirle que lo que hizo Gálvez significa el fin para todos nosotros. Y se le ocurre hacer esta locura cuando todo está a punto de arreglarse. » (p.194)⁷⁵.

Gálvez gardait précieusement le titre ; comme l'explique sa femme : « Lo estuve viendo no querer otra cosa en el mundo. » (p.192)⁷⁶. En possédant ce titre dont dépend la liberté de Petrus, Gálvez se sent tout puissant. En portant plainte contre Petrus, il utilise sa puissance, mais c'est un acte dérisoire et inutile car cela ne lui sert à rien, et il finit par se suicider. De son côté, Larsen entreprend la mission

⁷¹ *Ibid.* : « (...) Moi, je pouvais jouer à mon jeu parce que j'y jouais en solitaire, mais si eux, d'autres, se joignent à moi, le jeu devient vérité, se transforme en réalité. L'accepter sous cette forme – moi qui le jouais parce que c'était un jeu –, c'est accepter la folie. » (p.70).

⁷² *Ibid.* : « – Vous ne me croirez peut-être pas, dit-il [Galvez] (...). “Mais je peux envoyer le vieux Petrus en prison quand je veux.” » (p.78).

⁷³ *Ibid.* : « (...) une mission lui avait été confiée, celle de récupérer le titre (...). » (p.182).

⁷⁴ *Ibid.* : « “Maintenant, tout va s'arranger” » (p.192).

⁷⁵ *Ibid.* : « Eh bien, je dois vous dire que ce que vient de faire Galvez, cela signifie la fin pour tous. Et ça lui prend cette folie, juste au moment où toutes les choses allaient s'arranger. » (p.194).

⁷⁶ *Ibid.* : « Je me suis aperçue qu'il ne tenait plus qu'à cela au monde. » (p.191).

comique de sauver le titre pour que la farce perdure, car elle est la seule chose qui lui reste. Au moins a-t-il un rôle, même si ce dernier n'est qu'une apparence :

« Había vuelto a cerrar los ojos y era evidente que lo estaba echando y que no le importaba de veras que el título falso llegara o no al juzgado. Se divertía ahora de esta manera y continuaría divirtiéndose de otra. Desde muchos años atrás había dejado de creer en las ganancias del juego; creería, hasta la muerte, violento y jubiloso, en el juego, en la mentira acordada, en el olvido. » (p.147-148)⁷⁷.

Nous voyons donc que l'attitude de Gálvez prend une allure absurde et burlesque. Il s'attache désespérément à la farce, c'est la seule chose qui lui reste, car derrière elle, il n'y a rien, le vide, le néant.

*

* *

Dans La jalousie, un motif qui se trouve au centre du récit et qui revient constamment est celui de la jalousie, qui donne son titre au roman. Ce terme est polysémique. Il désigne le « (...) treillis, en bois ou en métal, au travers duquel on pouvait voir sans être vu » (p.5790, tome 8)⁷⁸ ; ou encore le « (...) dispositif de fermeture de fenêtre, composé de lamelles soit verticales et pouvant éventuellement s'écarter sur les côtés de la fenêtre, soit horizontales (...). » (p.5790, tome 8)⁷⁹. Mais aussi le « Sentiment fondé sur le désir de posséder la personne aimée et sur la crainte de la perdre au profit d'un rival (...). La jalousie suppose l'établissement d'une relation triangulaire. » (p.5790, tome 8)⁸⁰. Dans les deux sens, le mot jalousie implique la forme géométrique du triangle.

⁷⁷ *Ibid.* : « Il avait refermé les yeux et il était clair qu'il lui donnait congé, et qu'il lui était égal, au fond, qu'on portât plainte. C'était, pour l'instant, ce qui l'amusait, plus tard ce serait autre chose. Il y avait longtemps qu'il avait cessé de croire aux gains du jeu, mais il croirait jusqu'à la mort, avec violence, avec délectation, au jeu lui-même, au mensonge tacite, à l'oubli. » (p.132-133).

⁷⁸ Le Grand dictionnaire encyclopédique Larousse, Paris, Éditions Larousse, 1993.

⁷⁹ *Ibidem*

⁸⁰ *Ibid.*

Tout au long du récit, le narrateur revient sur la description des fenêtres de la chambre de A... : « Les fenêtres de sa chambre sont encore fermées. Seul le système de jalousies qui remplace les vitres a été ouvert, au maximum, donnant ainsi à l'intérieur une clarté suffisante. A... est debout contre la fenêtre de droite et regarde par une des fentes, vers la terrasse. » (p.40), ou encore : « Symétriques de celles de la chambre, les trois fenêtres ont à cette heure-ci leurs jalousies baissées plus qu'à moitié. » (p.76). Mais dans certains cas le terme jalousie, bien que faisant allusion aux fenêtres, peut évoquer aussi la jalousie en tant que sentiment qu'éprouve un être lors d'un amour inquiet ou lorsqu'il existe un soupçon d'infidélité chez le partenaire : « Du moment que la chambre est vide, il n'y a aucune raison pour ne pas ouvrir les jalousies, qui garnissent entièrement les trois fenêtres à la place des carreaux. » (p.179). Il est évident que c'est lors d'une absence, prolongée et imprévue de l'être aimé, que peut naître le soupçon d'une infidélité, le doute, et donc la jalousie. Le sentiment de jalousie pourrait être ce qui a poussé le narrateur à créer le récit, le vecteur de l'écriture. À ce moment-là, la duplicité se trouverait aussi dans la double vie de deux des personnages, Franck et A... . Mais le sentiment de jalousie n'est que suggéré, rien n'est dit de façon explicite.

Dans La jalousie, les personnages sont réduits à leur condition de personnages. Le narrateur représente l'immobilité des personnages. Mais, à d'autres moments, il est plus explicite : « A... cependant n'a pas bougé d'une ligne. » (p.141) ; ou encore : « L'homme est toujours immobile, penché vers l'eau boueuse, sur le pont en rondins recouverts de terre. Il n'a pas bougé d'une ligne : accroupi, la tête baissée, les avant-bras s'appuyant sur les cuisses, les deux mains pendant entre les genoux écartés. » (p.183). Il joue ainsi avec l'instantanéité des clichés photographiques.

Nous voyons que la notion de personnage est mise en cause, et qu'il y a une crise du personnage romanesque et de son statut. Les personnages sont réduits à leurs rôles, comme dirait Valéry « d'être[s] aux entrailles de papier ». Le narrateur les présente dans la matérialité même du texte, ils n'ont aucune existence en dehors des lignes du roman : « Non, ses traits n'ont pas bougé. Leur immobilité n'est pas si récente : les lèvres sont restées figées depuis ses dernières paroles. Le sourire

fugitif ne devait être qu'un reflet de la lampe, ou l'ombre d'un papillon. » (p.27). Les personnages sont marqués par leur condition d'être de fiction.

*

* *

Dans Le palace, la duplicité des personnages se manifeste à travers plusieurs formes. Dans un premier temps, nous retrouvons l'étudiant, personnage principal, dans deux périodes temporelles différentes, lors de son voyage dans la ville où avait lieu la révolution, et lors de son retour dans cette même ville, quinze ans après. Ces deux périodes sont présentées complètement isolées l'une de l'autre, indépendantes ; nous avons l'étudiant dans sa jeunesse d'un côté, puis « celui qui avait été l'étudiant » (p.122) lors de son retour quinze ans après.

Le seul lien entre ces deux périodes est l'étudiant et son regard envers lui-même car c'est le même être, mais apparemment pas la même personne : « Puis il se vit, c'est-à-dire des années plus tard, et lui, ce résidu de lui-même, ou plutôt cette trace, cette salissure (cet excrément en quelques sorte) laissée derrière soi (...). » (p.20).

Cette rupture dans le temps, cette absence de fil conducteur qui matérialiserait l'évolution du personnage dans le temps et dans l'espace, d'une période à l'autre, créent l'effet de dédoublement du personnage. Cette rupture temporelle fait que nous percevons le personnage dédoublé, car il prend des formes différentes dans chacune des deux périodes. Cette duplicité atteint l'intégrité de l'étudiant, d'autant plus qu'il apparaît dérisoire à ses yeux et qu'une partie de lui-même essaye de « bluffer l'autre » :

« (...) il s'immobilisa pensant (c'est-à-dire la partie de lui-même qui s'efforçait de bluffer l'autre disant :) "Putain de pays où même un carrelage sous des pieds nus n'est pas fichu d'être plus frais qu'un lit ou plutôt un paquet de linge mouillé. Même pas moyen de se coucher par terre !", tandis que l'autre partie de lui-même délibérait sur le point de savoir s'il était prudent, ou dangereux, ou déplacé, ou ridicule (...), puis la partie de lui-même qui essayait de bluffer l'autre réussissant à le persuader (...) » (p.160).

Mais ce n'est pas seulement les deux périodes temporelles qui font de l'étudiant un personnage double ; le texte, à plusieurs reprises, insiste sur la fragmentation de son être, même à l'intérieur de sa propre physionomie. Tout en lui semble fonctionner indépendamment :

« (...) de sorte que sa peau ne constituait plus une enveloppe, une séparation entre l'univers extérieur et lui mais semblait englober indistinctement comme les inséparables parties d'un même tout (...) – debout donc (c'est-à-dire cette partie de lui-même qu'était son corps) devant une de ces autres parties de lui-même qui pour l'instant avait la forme de personnage à tête de chimpanzé (...). » (p.215-216).

Cependant, comme nous l'avons dit, cette duplicité de l'étudiant se reproduit en d'autres formes. À plusieurs reprises, la narration crée cet effet de dédoublement, comme si tous les autres personnages n'étaient qu'une version différente de lui-même :

« (...) l'étudiant (c'est-à-dire celui qui avait été l'étudiant) pouvant les entendre, c'est-à-dire, si, comme on l'affirme, un homme est constitué par la somme de ses expériences, pouvant entendre cette partie de lui-même qui avait la forme d'un Américain dégingandé (...) en train de dialoguer avec cette autre partie de lui-même qui avait la forme d'un type chauve, vêtu de quelque chose qui ressemblait à un uniforme (...) » (p.156).

Nous retrouvons cette duplicité chez un des autres personnages : l'Italien. Il n'est plus présenté comme une personne (ou une personne de fiction en l'occurrence), mais comme un homme-objet, et de plus comme un « homme-fusil », c'est-à-dire quelqu'un qui est à l'origine de la mort et de la violence :

« (...) et à ce moment l'Italien, l'homme-fusil, se fouilla, explorant l'une des poches de poitrine de cette combinaison de mécano marron qui semblait, avec les espadrilles, constituer tout ce qu'il possédait, avait envie de posséder (en plus des armes, qu'on ne pouvait tout à fait considérer comme des biens puisqu'elles faisaient en quelque sorte partie de lui) (...) » (p.59).

Dans Le palace, la duplicité se met aussi en place grâce aux clichés photographiques qui sont présents à travers la mémoire :

« (...) et plus tard il lui semblera les voir, immobilisés ou conservés comme sur une photographie, dans cette sorte de matière figée et grisâtre qu'est le temps passé, cette espèce de gélatine qui garde indéfiniment choses et gens comme dans de l'alcool, légèrement déformés sans doute, mais intacts (...) » (p.33-34).

En effet, la mémoire de l'étudiant présente les faits et les événements comme s'il s'agissait d'images immobiles et permanentes. Dans le récit de « l'homme-fusil », l'action est imaginée par l'étudiant :

« (...) sous forme d'une série d'images fixes, figées, immobiles (comme les diverses flèches lumineuses qui composaient la réclame s'allumant et s'éteignant à tour de rôle), chacune trop différente de la précédente pour qu'il fût possible d'établir entre elles un élément de continuité (comme par exemple, sur une pellicule de film où la position d'un bras ne varie, d'une image à l'autre, qu'imperceptiblement) (...) » (p.66).

Ce procédé nous rappelle que nous ne sommes plus face à des personnages tout-puissants, mais face à des êtres fictifs qui resteront figés dans le papier.

*

*

*

Dans Los adioses, la duplicité des personnages se manifeste tout autrement. Il n'y a pas de farce, pas de personnages qui travaillent dans un chantier fantôme, pas de dédoublement. C'est le matériel que le narrateur nous expose, ce qui est à l'origine de la duplicité des personnages.

Tout dans le récit amène le lecteur à penser que le malade mène une double vie. C'est-à-dire qu'il entretient deux relations amoureuses : une avec la femme plus âgée, et une seconde avec la jeune fille : « ¿Se imagina quién? Uno del hotel viejo, que es también uno de la sierra. ¿Adivina? El tipo. Así es la cosa: una mujer en

primavera, la chica esta para el verano (...). » (p.50)⁸¹ dit l'infirmier à propos du malade.

Mais cette évidence qu'est la double vie amoureuse du malade ne provient que des rumeurs et des suppositions des gens du village : « Controlaban los pedidos de botellas que transmitía el peón al administrador y ocupaban sus horas suponiendo escenas de la vida del hombre y la muchacha encerrados allí arriba, provocativa, insultantemente libres del mundo. » (p.86)⁸². Aucune certitude ne ratifie cette double relation. Cependant, le narrateur présente les faits tout autrement, en se fondant sur ce qu'il voit et croit : « Comparé lo que podían ofrecer ella y la muchacha, inseguro acerca de ventajas y defectos, sin tomar partido por ninguna de ellas. Sólo que me era más fácil identificarme con la mujer de los anteojos, imaginarla entrando en la pieza del hotel (...). » (p.66)⁸³. Mais aussi sur les commentaires d'autres personnes comme l'infirmier ou Reina : « Y, hablando de todo, hace mal también por ella; no es caballeresco, no debía haberla llevado al hotel, donde todo el mundo lo vio vivir con la otra. Todos saben que han dormido juntos en el chalet desde que ella llegó. Y ella, puede imaginarse, todo el almuerzo mirando el plato, escondiendo los ojos. » (p.58)⁸⁴, dit l'infirmier à propos du malade. Ou encore :

« (...) sospechaban que yo hubiera apostado por la mujer ancha de los anteojos oscuros y se dedicaban a su defensa, a la cuidadosa, solidaria enumeración de las virtudes que ella poseía o representaba, de los valores eternos que la más vieja de las

⁸¹ *Les adieux*, op. cit. : « Vous imaginez qui c'est ? Quelqu'un du vieil hôtel qui est aussi de la montagne. Vous devinez ? Le type. C'est comme ça : une femme au printemps, la petite c'est pour l'été. » (p.65).

⁸² *Ibidem* : « Ils contrôlaient les commandes de bouteilles que passait l'employé à l'hôtel et occupaient leur temps à imaginer des scènes de la vie provocante de l'homme et de la jeune fille enfermés là-haut, outrageusement extérieurs au monde. » (p.128).

⁸³ *Ibid.* : « Je comparai ce qu'elles pouvaient offrir, elle et la jeune fille, incertain des avantages et des défauts de chacune, sans prendre partie pour l'une ou l'autre. Néanmoins, il m'était plus facile de m'identifier à la femme aux lunettes, de l'imaginer qui entrait dans la chambre d'hôtel (...). » (p.93).

⁸⁴ *Ibid.* : « Pour tout dire, ce n'est pas bien pour elle non plus, ce n'est pas correct, il n'aurait pas dû l'amener à l'hôtel où tout le monde l'a vu avec l'autre. Ils savent tous qu'ils ont dormi ensemble dans la maison depuis qu'elle est arrivée. Et elle, vous pouvez vous imaginer, tout le long du repas à regarder son assiette, à se cacher les yeux. » (p.78-79).

dos mujeres había estado vindicando, durante cuarenta y ocho horas, en el hotel y en la casita. » (p.70)⁸⁵.

Toutefois, dans le récit, il n'y a pas que les commentaires, les faits se succèdent ; les visites des deux femmes, le départ pour la maison de la montagne, et les fausses analyses aussi, la boule devient de plus en plus grande, et Reina va jusqu'à affirmer : « –Habría que matarlo– decía la mucama–. Matarlo a él. A esa putita, perdóneme, no sé qué le haría. La muerte es poco si se piensa que hay un hijo. » (p.71)⁸⁶. Elle va même jusqu'à dire en public qu'il faudrait tuer le malade car elle est convaincue (ainsi que le narrateur et le reste des gens du village) que « le type » trompe la femme.

Depuis le début du texte nous retrouvons un symbole de cette duplicité : les deux lettres :

« Eran dos los tipos de sobres que le importaban. Uno venía escrito con letra de mujer, ancha, redonda, con la mayúscula semejante a un signo musical, las zetas gemelas como números tres. Los otros sobres, los que lo hacían obedecer a Gunz y trepar al ómnibus, eran también, visiblemente, de mujer, alargados y de color madera, casi siempre con un marcado doblez en la mitad, escritos con una máquina vieja de tipos sucios y desnivelados. » (p.24)⁸⁷.

L'homme ne vit que pour les deux lettres qu'il reçoit avec fréquence, une de chacune des femmes : « (...) supe de pronto que los sobres marrones escritos a máquina eran de ella y que la mansa alegría de su cara me había sido anticipada

⁸⁵ *Ibid.* : « (...) ils me soupçonnaient d'avoir misé sur la femme forte aux lunettes sombres, et ils passaient leur temps à la défendre, à énumérer avec précision et solidarité les vertus qu'elle possédait ou qu'elle représentait, les valeurs éternelles qu'elle, la plus âgée des deux femmes, avait revendiquées pendant quarante-huit heures, à l'hôtel et à la maison. » (p.101).

⁸⁶ *Ibid.* : « – Il faudrait le tuer, disait la femme de chambre ; le tuer, lui. Et à cette petite putain, pardonnez-moi, je ne sais pas ce que je lui ferais. La mort, ce n'est pas grand chose quand on pense qu'il y a un enfant. » (p.101).

⁸⁷ *Ibid.* : « Deux sortes d'enveloppes l'intéressaient ; il y avait celles qui étaient écrites d'une main de femme, avec des lettres longues et rondes et avec des majuscules qui ressemblaient à un signe musical et des z semblables au chiffre trois. Et il y avait les enveloppes qui le faisaient obéir à Gunz et prendre le car ; elles provenaient aussi, manifestement, d'une femme. Elles étaient longues, couleur de bois, avec presque toujours un pli marqué au milieu, écrites avec une vieille machine aux caractères sales et inégaux. » (p.27).

(...). » (p.52)⁸⁸. Ces deux lettres présentes tout au long du récit symbolisent les deux relations. Il ne cessera de recevoir ces deux lettres qu'à la fin du récit, après la deuxième et dernière visite de la femme, lorsque la jeune fille reste auprès de lui pour le soigner.

Donc, au fil du texte, le récit se construit sur cette duplicité, cette tromperie, ce triangle amoureux. Cependant, à la fin, après le suicide du malade, le narrateur lit une lettre qu'il n'avait pas donnée au malade, qu'il avait gardé au fond d'un tiroir, la lettre provient de la femme la plus âgée et dit ceci :

« “Y qué puedo hacer yo, menos ahora que nunca, considerando que al fin y al cabo ella es tu sangre y quiere gastarse generosa su dinero para volverte la salud. No me animaría a decir que es una intrusa porque bien mirado soy yo la que se interpone entre ustedes. Y no puedo creer que vos digás de corazón que tu hija es la intrusa sabiendo que yo poco te he dado y he sido más bien un estorbo.” » (p.97)⁸⁹.

Donc, à la fin du récit, avec la lecture de cette lettre le lecteur se rend compte qu'il a été victime des rumeurs et des interprétations du narrateur et des gens du village. D'après la lettre, la jeune femme était non pas la maîtresse du malade, mais sa fille.

Dans l'édition que nous étudions, le récit de Los adioses est suivi par un essai critique de Wolfgang Luchting. Dans cet essai, à partir de la lettre, et supposant que ce qu'elle dévoile à la fin du roman (à savoir, que la jeune femme est la fille du malade) soit vrai, le critique pose plusieurs questions :

« ¿cómo es posible entonces que la mujer no conozca a “la hija”? Más aún, ¿cómo puede incluso odiarla? »

⁸⁸ *Ibid.* : « (...) je sus immédiatement que les enveloppes brunes écrites à la machine venaient d'elle et que le calme serein de son visage m'avait été annoncé (...). » (p.69).

⁸⁹ *Ibid.* : « “Et que puis-je faire, moi, surtout maintenant, puisque en fin de compte elle est ton sang et elle désire dépenser généreusement son argent pour te rendre la santé. Je n'oserais jamais dire qu'elle est une intruse, car tout bien considéré c'est moi qui m'interpose entre vous. Et je ne peux croire que tu puisses dire de bon cœur que ta fille est l'intruse, puisque moi je t'ai si peu donné, j'ai même plutôt été un embarras.” » (p.143-144).

Otra vez, la pregunta misma demuestra cuánto Onetti supo engañarnos; pues no se dice en ningún momento en la novela que “la” mujer sea “su” mujer, la del atleta. Ni hablar de que se la designe como “la” o “su” esposa. Es perfectamente posible que ella solamente haya sido su conviviente; en efecto, puede ser su amante. Lo que haría de la hija el producto de un idilio anterior del atleta con otra mujer. » (p.118)⁹⁰.

Il est vrai que le récit laisse beaucoup de points obscurs, il y a beaucoup d'hypothèses, beaucoup de données qui ne nous sont pas dites. Mais Wolfgang Luchting va plus loin dans son analyse et se pose la question suivante : « ¿Qué pasa si la muchacha no es la hija del hombre? ¿Si éste le ha mentado a la mujer, aunque fuese sólo para tener su tranquilidad y, por supuesto, para mantener sus amores con las dos? » (p.121-122)⁹¹. Et s'il est vrai que depuis le début du récit le lecteur a été trompé, la lettre pourrait donc être une manipulation de plus. À ce moment-là, comme le suggère le critique, le malade aurait pu mentir et dire à la femme que la jeune fille était sa fille sans qu'elle le soit, pour pouvoir maintenir une liaison. Dans cette hypothèse, il aurait deux relations amoureuses, le triangle amoureux réapparaît.

Mais, apparemment, les complications ne s'arrêtent pas là. Les liaisons sont beaucoup plus tordues. Dans notre édition, à la suite de l'essai critique de Wolfgang Luchting, est publiée une brève réponse d'Onetti : « Pero sigue faltando una media vuelta de tuerca, en apariencia fácil pero riesgosa, y que no me corresponde hacer girar. Lo importante es que gracias a Herr Wolfgang Luching, mi amigo y cofrade, nos vamos acercando. » Onetti (p.123)⁹². Peut-être que la jeune femme est bien la fille du malade, mais aussi sa maîtresse, ce serait, à ce moment-là, une relation

⁹⁰ « Est-ce possible que la femme ne connaisse pas “la fille” ? Et plus loin encore, alors, comment peut-elle la détester ?

Encore une fois, la question même montre combien Onetti a su nous tromper, puisqu'à aucun moment on ne nous dit dans le roman que “la femme” soit “sa” femme, celle de l'athlète. Il n'est pas indiqué non plus qu'elle soit “la” ou “son” épouse. C'est parfaitement possible qu'elle ne fût que sa compagne ; en effet, elle peut être son amante. Ce qui ferait de la jeune fille, le fruit d'une idylle antérieure entre l'athlète et une autre femme. » La traduction est nôtre.

⁹¹ « Et si la jeune fille n'était pas la fille de l'homme ? Et si ce dernier avait menti à la femme, ne serait-ce que pour garantir sa tranquillité, et bien évidemment, pour conserver ses relations avec les deux ? » La traduction est nôtre.

⁹² « Mais il faut encore aller plus loin, ce qui est en apparence facile mais risqué, et ce n'est pas moi qui dois le faire. L'important c'est que grâce à Herr Wolfgang Luching, mon ami et confrère, nous nous rapprochons du dévoilement. » La traduction est nôtre.

incestueuse, mais cela ne reste qu'une hypothèse. En tout cas, ce qui est sûr avec la réponse d'Onetti c'est qu'avec l'essai de Wolfgang Luching, nous sommes plus près et c'est peut-être cela qui fait dire à l'auteur qu'un rapprochement s'opère avec le critique, mais la vérité n'a pas encore été dévoilée. La complexité se densifie, les possibilités sont multiples, et nous encore, nous avons notre propre hypothèse : il se pourrait aussi, que la jeune fille soit la belle-fille du malade, ce dernier ayant épousé la mère de la jeune (décédée dans le présent de la narration). Dans ce cas, il s'agirait d'une relation incestueuse, mais d'un autre ordre, cette fois-ci symbolique.

*

* *

Para esta noche/Une nuit de chien⁹³ commence *in medias res*, avec une conversation téléphonique entre Weiss et Ossorio où le lecteur apprend que ce dernier est à la recherche d'un billet pour quitter la ville. Le narrateur raconte l'histoire de deux personnages qui vivent leurs derniers moments, pendant une même nuit dans une ville en guerre et assiégée ; Ossorio à la recherche d'une issue, en fuite permanente, attendant le départ du Bouver, bateau qui l'emmènera vers l'exil, et Morasán à la recherche d'Ossorio. En dehors de ceci, nous ne connaissons rien sur les personnages, juste leurs noms, leur quête et leur destin. Ils ne sont pas anonymes car nous connaissons leur identité, mais ils restent des personnages obscurs et mystérieux.

Nous savons que cette guerre résulte d'un conflit idéologique qui oppose les gens du parti comme Ossorio ou Barcala (avant qu'il ne quitte le parti), aux gens de la police secrète comme Morasán. Nous pouvons penser qu'il y a eu une prise de pouvoir et que les opposants luttent contre cette oppression, mais ça reste une hypothèse puisque rien n'est précisé. Nous savons cependant que Morasán et ses collègues mettent en place la répression et la torture sans pitié et sans exception.

⁹³ ONETTI, Juan Carlos, *Para esta noche*, Madrid, Santillana Ediciones Generales, Colección Punto de lectura, 2007. Dorénavant, chaque fois que je citerai *Para esta noche*, l'édition sera toujours la même et j'indiquerai entre parenthèses les pages auxquelles je me réfère. Le titre est traduit en français par *Une nuit de chien*.

Ainsi, le parti est surveillé, et nombreux sont ceux qui essaient de s'exiler pour continuer la lutte de l'extérieur ; ils vivent tous dans la clandestinité : « Aquí se me ocurrió emplear los pasajes para crear un gobierno exiliado, yo entre ellos, y seguir valientemente la lucha en el exterior. » (p.97)⁹⁴.

Toutefois, dans Para esta noche la plupart des personnages sont victimes d'une trahison. C'est là que nous retrouvons la duplicité des personnages, dans le sens où ils mènent un double jeu. Dans le cas d'Ossorio, au début du texte, il est à la recherche d'un billet pour pouvoir s'enfuir en bateau. Quand il retrouve Barcala, c'est ce dernier qui, finalement, le lui fournit. Et puis ironiquement, après avoir obtenu de Barcala le billet, Ossorio le trahit en le dénonçant, ce qui provoque l'assassinat de Barcala : « "A esta hora debe estar hecho un colador. Yo avisé a Morasán por teléfono". » (p.154)⁹⁵ dit-il à propos de Barcala.

Dans le cas de Morasán, appartenant à la police secrète, il va être trahi par ses compagnons, il est victime d'un piège : « Si me dejaran elegir a los que van a venir a buscarme... » (p.196)⁹⁶, dit Morasán quand il se trouve face à Villar et qu'il réalise que c'est un piège, qu'il est sur le point d'être tué par ses propres camarades. Après la poursuite d'Ossorio, l'assassinat de Barcala, la torture faite à Irene, rien dans le travail de Morasán n'aura servi ; ce dernier subira le même sort que ses propres victimes.

Après la trahison, tous les personnages les plus importants finissent par mourir : Barcala, Victoria, Morasán et Ossorio, ils ont tous la même fin tragique. Une phrase du texte, prémonitoire, anticipe cette fin :

« Ossorio oyó la conversación de la mujer y el muchacho, filtrarse por la abertura de la puerta (...), como si ensayaran una obra de teatro escrita para miles y miles de

⁹⁴ ONETTI, Juan Carlos, *Une nuit de chien*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1987, traduit de l'espagnol par Louis Jolicœur. Désormais je me référerai à cette édition pour toutes les traductions de *Une nuit de chien* : « Ici j'ai pensé utiliser les billets pour former un gouvernement en exil, dont je ferais partie, et continuer courageusement la lutte de l'extérieur. » (p.118).

⁹⁵ *Ibidem* : « "À l'heure qu'il est ils ont dû en faire une passoire. Il y a déjà un moment que j'ai avisé Morasan". » (p.191).

⁹⁶ *Ibid.* : « S'ils me laissaient choisir ceux qui viendront me chercher... » (p.245).

personajes, uno para decir cada corta frase, otro para repetirla con una casi insensible variante, y así sin descanso hasta el final no presentido, una tragedia en que cada personaje moría una vez dicha su corta frase. » (p.222-223)⁹⁷.

Nous allons voir dans la partie suivante, que le double jeu des personnages, leur duplicité, dans les différentes formes que nous avons étudiées, produit souvent un renversement des situations et des fonctions des personnages.

⁹⁷ *Ibid.* : « Ossorio entendit la conversation de la femme et du jeune homme qui filtrait à travers l'ouverture de la porte (...) comme s'ils répétaient (...) une pièce de théâtre écrite pour des milliers et des milliers de personnages, un pour dire les courtes phrases, un autre pour les répéter, un autre encore pour les répéter avec une variante presque imperceptible, et ainsi de suite jusqu'à la fin, inimaginable, une tragédie dans laquelle chaque personnage mourrait une fois sa courte phrase dite. » (p.280-281).

1.3 Le renversement des fonctions.

Dans El astillero, l'ambiguïté se manifeste à travers le renversement des fonctions des personnages. Au début du récit, dans la tentative de Larsen pour séduire Angélica Inés, les personnages ont un rôle très précis : Larsen est l'agent qui se sert d'Angélica Inés, en ayant Josefina comme intermédiaire. Or, dans le dernier chapitre du roman, il y a un renversement de situations et de rôles. Le véritable agent est Josefina qui laisse Larsen courtiser Angélica Inés pour pouvoir le séduire⁹⁸.

À la fin du roman, avec ce changement de fonctions, tous les actes de Larsen depuis le premier chapitre jusqu'à la fin paraissent dérisoires. Tous les efforts qu'il a fait pour séduire Angélica Inés, pour avoir accès à « La maison », pour accéder à un certain pouvoir, et pour mettre la main sur la « supposée » fortune de Petrus, perdent leur sens quand il séduit la servante ; toutes ses ambitions s'évanouissent.

Bien que « La maison » n'apparaisse explicitement que dans le titre du dernier chapitre « El astillero-VII, La glorieta-V, La casa-I, La casilla-VII » (p.222)⁹⁹, elle joue un rôle fondamental dans le récit. Les quatre espaces principaux se situent aux alentours de celle-ci ; et Larsen se retrouve constamment près de cette maison présentée comme « inaccessible ». Le but de son retour à Santa María, l'acceptation du poste de sous-directeur du chantier en ruine, le jeu qu'il met en place, ainsi que son intention de séduire Angélica Inés, ont un lien très étroit avec la maison. Cette bâtisse représente le succès et la richesse de l'empire de Petrus. Larsen accepte la farce du chantier et veut séduire Angélica Inés car il a ainsi l'espoir de pouvoir hériter de cette maison et de retrouver la splendeur du passé. Mais il n'arrive jamais vraiment à y mettre les pieds, à l'exception du dernier chapitre, dans lequel il se rend dans la chambre de la servante Josefina et passe la nuit avec elle : « No quiso

⁹⁸ Gabriel Saad analyse le renversement de situation dans *Identidad y metamorfosis del tiempo en El astillero* in *Cuadernos hispanoamericanos*, N°292-294, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional al desarrollo (AECID), octobre-décembre 1974.

⁹⁹ *Le chantier*, op. cit. : « Le chantier 7, La tonnelle 5, La maison 1, La cabane 7 » (p.232).

enterarse de la mujer que dormía en el piso de arriba, en la tierra que él se había prometido. » (p.231)¹⁰⁰.

*

* *

Le début du Palace n'est pas très explicite. Le lecteur ne sait pas immédiatement quel va être le centre de l'intrigue ni quel est l'objectif du retour de celui qui avait été l'étudiant, quinze ans plus tard, dans l'espace dans lequel il avait été témoin d'une révolution qui finalement n'a jamais eu lieu. Le but de ce voyage n'apparaît que progressivement, au fur et à mesure que les images, scènes et événements du passé (1936) sont décrits dans le récit et se mêlent avec celles du retour et du présent de narration (1951). Dans Le palace, deux époques s'entrecroisent à partir d'un même personnage, de sa mémoire et de son regard. Ce phénomène se trouvant au centre du récit, nous pouvons voir le personnage osciller entre les deux périodes, à partir des lieux, des souvenirs, et des sensations : « (...) exactement la même odeur, les mêmes relents d'huile rance et de lavabos, et par delà la vitre exactement la même place (...) » (p.22).

Cependant, dans le texte, l'étudiant et « celui qui avait été l'étudiant », quinze ans après, apparaissent presque comme deux êtres différents, comme nous l'avons vu précédemment, c'est un être clivé, dédoublé. De plus, il y a un renversement qui a lieu à l'intérieur de cet être, et qui se traduit par un changement de fonctions. Lors de son premier voyage dans cette ville, l'étudiant s'y rend pour faire la révolution. Quinze ans après, non seulement il se moque de ses anciennes illusions, il se trouve ridicule et grotesque pour ce qu'il fut quinze ans auparavant, mais en plus, il dévalorise la révolution. À propos des événements révolutionnaires du passé, il va même jusqu'à penser :

¹⁰⁰ *Ibidem* : « Il ne voulut pas demander des nouvelles de la femme qui dormait à l'étage au-dessus, sur cette terre qu'il s'était promise. » (p.243).

« (...) peut-être rien de tout cela ne s'était-il jamais produit, peut-être y avait-il toujours eu là, de tout temps, une banque, peut-être n'avaient-ils jamais existé réellement, pas plus eux (l'Américain, le maître d'école, l'homme-fusil, et celui qui était vêtu d'un uniforme d'officier, à moins que ce ne fut de policier (...)) » (p.31).

Le rôle qu'il s'attribue avec le passage du temps est tout autre que celui de sa jeunesse, il ne fait que mettre en doute les événements du passé et affirmer le non-sens de la révolution.

La deuxième partie du texte, « Récit de l'homme-fusil », est le seul chapitre qui pourrait fonctionner comme une nouvelle indépendante. Ici, l'étudiant se trouve dans un train qui le dirige vers la ville en révolution. Lors de ce voyage, il rencontre un Italien qui lui raconte l'attentat qu'il a commis contre un fasciste cinq ans auparavant (1930). Ce récit est narré par l'Italien, imaginé par l'étudiant, et écrit par le narrateur. Le récit s'intercale dans l'instance d'origine, à savoir cinq ans après, et constitue une analepse qui prend son sens dans le besoin d'éclairer le passé de l'Italien, l'origine de l'homme-fusil.

Néanmoins, avec cette rupture dans le récit, c'est la notion même de personnage et de personnage secondaire qui sont remises en question. Au fil de ce chapitre, l'Italien adopte les fonctions de personnage principal. Il y acquiert une force inattendue, pour, dans le chapitre suivant, et dans le reste du texte, redevenir, le personnage secondaire qu'il était.

Dans la partie précédente, nous avons vu comment les différents personnages étaient parfois présentés comme « des parties » d'un même être : « (l'Américain, l'Italien et l'étudiant – ou plutôt ces trois parties, ces trois fragments de lui-même (...)). » (p.157). Mais ce n'est pas la seule fusion que nous retrouvons dans le texte. À un moment donné, le narrateur dit : « (...) cette partie de lui-même qui avait la forme (...) d'une petite place du vieux quartier, avec, fermant l'un des côtés, la façade obscure d'une église (...), et sur un autre de ses côtés le bar encore allumé de l'hôtel réquisitionné (...) » (p.156-157). Cette fusion du personnage avec le décor est l'expression même de la recherche du personnage, d'un questionnement de sa fonction et de son statut.

Nous voyons que dans ce texte, le personnage tel que nous le connaissions dans les romans réalistes, est totalement mis en doute, brisé. Nous trouvons, dans tous nos textes, une autre conception du personnage, éloigné de ses anciennes fonctions, totalement disloqué, et sujet aux variations du discours.

*

* *

Comme nous l'avons dit, le récit de Los adioses se construit à partir de témoignages, d'observations, mais aussi à partir de non-dits et de déductions totalement arbitraires que le lecteur croit « voir » lui aussi. À la fin du texte, le narrateur lit deux lettres qu'il n'avait pas données à l'homme. La seconde, même si problématique, est révélatrice. Écrite par la femme la plus âgée, elle précise : « “Y qué puedo hacer yo, menos ahora que nunca, considerando que al fin y al cabo ella es tu sangre y quiere gastarse generosa su dinero para devolverte la salud. (...) Y no puedo creer que vos digás de corazón que tu hija es la intrusa sabiendo que yo poco te he dado y he sido más bien un estorbo”. » (p.97)¹⁰¹.

Avec ce dévoilement, nous voyons, dans un premier temps, qu'il y a un renversement de fonctions chez les personnages féminins. Tout au long du récit la narration présente la femme la plus âgée comme la victime, comme si elle était l'épouse du malade infidèle, et en plus, aux yeux de tout le village. Pendant ce temps, la jeune fille apparaît comme la coupable de cette trahison dans ce triangle amoureux. Or, avec la découverte de cette lettre, s'opère un bouleversement ; la jeune fille que le narrateur nous présente comme coupable, devient la fille bienfaitrice du malade, qui se sacrifie pour le soigner.

¹⁰¹ *Los adieux*, op. cit. : « “Et que puis-je faire, moi, surtout maintenant, puisque en fin de compte elle est ton sang et elle désire dépenser généreusement son argent pour te rendre la santé. (...) Et je ne peux croire que tu puisses dire de bon cœur que ta fille est l'intruse, puisque moi je t'ai si peu donné, j'ai même plutôt été un embarras.” » (p.143-144).

Avec cette lettre révélatrice, nous découvrons aussi un autre côté du narrateur témoin. Tout au long du récit, il apparaît comme un narrateur insignifiant qui observe le malade derrière le comptoir, qui interprète, imagine, et juge la vie du malade : « Yo era el más débil de los dos, el equivocado; yo estaba descubriendo la invariada desdicha de mis quince años en el pueblo, el arrepentimiento de haber pagado como precio la soledad, el almacén, esta manera de no ser nada. Yo era minúsculo, sin significado, muerto. » (p.68)¹⁰². D'ailleurs, quand il se rend compte qu'il a été victime de ses propres interprétations et qu'il est passé à côté de la réalité, il dit :

« Sentí vergüenza y rabia, mi piel fue vergüenza durante muchos minutos y dentro de ella crecían la rabia, la humillación, el viboreo de un pequeño orgullo atormentado. Pensé hacer unas cuantas cosas, trepar hasta el hotel, y contarlo a todo el mundo, burlarme de la gente allá arriba como si yo hubiera sabido de siempre y me hubiera bastado mirar la mejilla, o los ojos de la muchacha (...) para no compartir la equivocación de los demás (...). » (p.98)¹⁰³.

Cependant, à la fin du récit, il affirme : « Me bastaba anteponer mi reciente descubrimiento al principio de la historia, para que todo se hiciera sencillo y previsible. Me sentía lleno de poder, como si el hombre y la muchacha, y también la mujer grande y el niño, hubieran nacido de mi voluntad para vivir lo que yo había determinado. » (p.99)¹⁰⁴. Nous voyons qu'il y a un renversement de fonctions ; le narrateur apparaît ainsi comme un dieu tout-puissant capable, avec son récit, de tromper le lecteur. Il se pose ici en tant que créateur, puisque c'est à travers son regard qu'il a créé le récit. Il se voit comme un être supérieur, le seul à avoir lu la lettre, le seul à connaître la vérité.

¹⁰² *Ibidem* : « J'étais le plus faible des deux, celui qui se trompait ; je prenais tout à coup conscience de l'inexorable infortune de mes quinze années dans le village, du regret de ce que j'avais obtenu en retour : la solitude, le bistrot, cette façon de n'être rien. J'étais minuscule, insignifiant, mort. » (p.96-97).

¹⁰³ *Ibid.* : « Je sentis de la honte et de la rage, ma peau ne fut que honte pendant plusieurs minutes et en elle croissait la rage, l'humiliation, la trépidation d'un petit orgueil tourmenté. Je pensai faire différentes choses, grimper à l'hôtel et raconter ça à tout le monde, me moquer de ces gens là-haut, comme si moi je l'avais toujours su, et qu'il m'eût suffi de regarder les joues ou les yeux de la jeune fille (...) pour ne pas partager l'erreur des autres (...). » (p.144).

¹⁰⁴ *Ibid.* : « Il me suffisait de ramener ma découverte au début de l'histoire pour que tout devienne simple et prévisible. Je me sentais débordant de pouvoir, comme si l'homme et la jeune fille, et aussi la grande femme et l'enfant, étaient nés de ma volonté pour vivre ce que j'avais déterminé. » (p.146).

*

* *

Dans Para esta noche, nous pouvons aussi retrouver la présence d'un renversement de la situation initiale. Au début du texte, Ossorio est à la recherche de billet pour pouvoir s'enfuir en bateau. Comme nous l'avons dit, quand il retrouve Barcala, celui-ci lui fournit les billets qu'il cherche, mais il l'oblige à prendre un deuxième billet : « –No, usted no sabe. Dos o nada. » (p.99)¹⁰⁵. Plusieurs chapitres insistent sur l'urgence de la fuite. Elle est permanente et, dans le meilleur des cas, elle finira le lendemain matin avec le départ du bateau. Mais pendant les heures qui manquent, c'est-à-dire pendant une nuit toute entière, il faut qu'Ossorio se cache. La fuite continue et devient de plus en plus angoissante, en particulier avec l'irruption dans sa vie de la fillette Victoria. Il faut donc qu'Ossorio la prenne en charge, ce qui rend sa situation encore plus compliquée. Les événements se déroulent de telle façon qu'à plusieurs reprises on refuse de les abriter. Il doit partir de l'hôtel : « –No es su hija (...). Usted no se llama Santana. Usted me entienda. Van a volver por los papeles de la francesa y revisar. Váyase antes y no pasa nada. » (p.170)¹⁰⁶ dit la responsable de l'hôtel. Un peu plus loin, Farla, une connaissance d'Ossorio, refuse aussi de les accueillir : « Formalmente, no pueden quedarse. » (p.181)¹⁰⁷. La situation devient désespérée, d'autant plus qu'il est responsable de la fuite de la fillette : « (...) oyó los leves pasos abajo lentos, invariables, y durante la segunda mitad de la escalera acarició con su lástima a la pobre chiquilina flaca que lo seguía como hubiera seguido a cualquiera que le hubiera indicado, sola en la ciudad, huyendo también, como todos, a la muerte. » (p.155)¹⁰⁸.

L'apparition de Victoria donne un sens au second billet que Barcala avait imposé à Ossorio. À partir du chapitre XII et jusqu'à la fin, elle suit Ossorio. Sur le plan moral, ceci fait naître chez ce dernier des sentiments de culpabilité, car c'est lui

¹⁰⁵ *Une nuit de chien*, op. cit. : « – Non, on ne sait jamais. Deux ou rien. » (p.121).

¹⁰⁶ *Ibidem* : « – Ce n'est pas votre fille (...). Vous ne vous appelez pas Santana. Vous comprenez ? Ils vont revenir pour les papiers de la Française et ils vont fouiller. Partez tout de suite et tout ira bien. » (p.212).

¹⁰⁷ *Ibid.* : « – Je suis sérieux, vous ne pouvez pas rester. » (p.226).

¹⁰⁸ *Ibid.* : « (...) il entendit les pas légers derrière lui, lents, invariables, et dans la deuxième moitié de l'escalier, il caressa de sa pitié la pauvre fillette maigre qui le suivait comme elle eût suivi toute personne qu'on lui eût indiquée, seule dans la ville, fuyant elle aussi, comme tous les autres, la mort. » (p.193).

qui a dénoncé Barcala, c'est donc à cause de lui qu'est mort le père de la petite. Ossorio sait que sa fuite n'a pas d'issue, il pressent qu'il essaye d'échapper à quelque chose d'irréversible, la mort, sans compter qu'il sera aussi responsable de la mort de la fillette :

« Pensaba en una interminable noche por la que andaba él con el trote desacompañado de la niña a su lado abriendo puertas, subiendo y bajando escaleras, llamando por teléfono, adhiriéndose, aplastándose en la sombra de los portales, entrando en la desamparada penumbra de los taxímetros, cansado y sucio, oliendo al moverse el olor a miedo de su sudor, sin esperanza de reposo, sin creer totalmente en que la noche tendría un fin, tratando de adivinar, imaginando sin lógica, repentinamente, cómo era el final de la noche, ya preparado desde siempre para él, inevitable (...). » (178-179)¹⁰⁹.

L'apparition de la fillette renverse totalement la situation. Après s'être débarrassé de Barcala, Ossorio croit qu'il va réussir à tenir toute la nuit pour fuir au petit matin en bateau, mais l'apparition de la fillette lui complique la tâche. L'ironie du destin fait qu'il doit prendre en charge Victoria, car son père qu'il a dénoncé, est mort assassiné.

De plus, le Bouver aussi va s'avérer une impasse. L'espoir que représentait le départ du bateau au petit matin, permanent pendant toute la nuit, s'évanouit à la fin du texte car le Bouver n'était qu'un piège à rats. Ossorio, et par conséquent Victoria, sont pris au piège.

Nous retrouvons dans ces textes des personnages qui ne ressemblent plus aux personnages connus jusqu'à présent. Ils n'ont rien d'admirable, rien de magnifique, ou peut-être oui, mais le texte ne le dévoile plus : « (...) [les héros] n'ont plus rien d'exemplaire, de révélateur, ni même de bien net. » (p.28)¹¹⁰.

¹⁰⁹ *Ibid.* : « Il pensait à une nuit interminable dans laquelle il marchait, à côté du pas irrégulier de la fillette, ouvrant des portes et descendant des escaliers, téléphonant, se blottissant à l'ombre des vestibules, entrant dans la pénombre abandonnée des taxis, sale et fatigué, sentant à chaque geste l'odeur de crainte de sa sueur, sans espoir de se reposer, sans croire tout à fait que la nuit aurait une fin, essayant de deviner, imaginant, brusquement et sans logique, quelle allait être la fin de la nuit, préparée depuis toujours pour lui, inévitable, comme le paysage qui attend à la sortie d'un tunnel. » (p.223).

¹¹⁰ JANVIER, Ludovic, *Une parole exigeante. Le nouveau roman*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1964.

Nous allons voir maintenant que la physionomie et la psychologie des personnages des romans étudiés est aussi mystérieuse que leur propre identité. L'image physique et psychologique que le texte nous rapporte est tout autre ; les portraits sont réinventés.

CHAPITRE 2 : Portraits et ambiguïté.

2.1 Des portraits inachevés.

Selon le Grand dictionnaire encyclopédique Larousse¹¹¹, un portrait est : la « Représentation de quelqu'un par le dessin la peinture, la photographie, etc. » (p.8363, tome 12), mais aussi, la « Description orale, écrite, filmée de quelqu'un, de son esprit (...). » (p.8363, tome 12) ; ou la « Représentation exacte de quelque chose (...). » (p.8363, tome 12).

En littérature, le portrait est une description, il donne donc un ordre successif de ce que la vue représente simultanément, et la réflexion littéraire a été très sensible dès les théories médiévales, à cette particularité et à l'importance de l'ordre adopté. Le portrait littéraire peut indiquer directement les aspects non visibles de la personne, par exemple donner ses caractéristiques psychologiques.

D'après Jean Milly,

« (...) le portrait est un cas particulier de la description (...). C'est la description d'un être humain, réel ou fictif, donc plus complexe que les choses, plus varié dans ses aspects, plus mobile dans le temps et dans l'espace (encore que le portrait tend parfois à l'immobiliser), plus engagé dans des actions et donc plus soumis au récit. (...) l'humain fonctionne plus fréquemment dans les récits comme sujet que comme objet. Pour la même raison, le portrait n'est pas seulement physique, mais psychologique, social et moral.

(...) Le portrait écrit conserve de nombreux traits communs avec le portrait dessiné ou peint. Il est souvent cadré, situé parmi des objets qui l'entourent et forment avec lui des plans successifs (...). Il est souvent "découpé" selon les formes plastiques traditionnelles : visage, buste (...). » (p.154)¹¹²

¹¹¹ Le Grand dictionnaire encyclopédique Larousse, op.cit.

¹¹² MILLY, Jean, *La poétique des textes*, Paris, Éditions Nathan, 1992.

La caricature est une variété du portrait, qui se distingue par l'intention de son énonciation. À la différence du portrait, la caricature vise à discréditer un personnage cible. C'est un discours persuasif et fortement marqué énonciativement ; le locuteur ne dissimule pas sa subjectivité. La caricature mobilise les marques de la subjectivité négative : termes et connotations péjoratifs, suffixes dépréciatifs, adjectifs et syntagmes qualifiants dévalorisants, injures ; c'est une exagération.

Le portrait devient à la mode en littérature au XVII^e siècle, sous l'influence de la société précieuse. On le trouve surtout dans le roman La Princesse de Clèves de Madame de La Fayette. Molière l'exploitera aussi, par exemple dans Le Misanthrope. Les moralistes vont aussi le développer. Mais c'est surtout dans les romans du XIX^e siècle que le genre du portrait devient incontournable. Il sert à définir les personnages selon trois critères fondamentaux qui s'entrecroisent. Critères physiques : traits du visage, allure, pose du corps. Critères psychologiques, moraux : sentiments, caractère, pensées des héros. Critères sociaux : appartenance à un milieu défini, vêtements, habitat, langage, métier, fréquentations, idéologies. Les écrivains du XIX^e siècle vont même s'appliquer à observer et à examiner les caractères d'après le physique des individus d'où les nombreuses comparaisons animales qui contiennent les œuvres de Balzac ou de Zola.

Selon le Grand Dictionnaire des littératures françaises et étrangères¹¹³,

« Le portrait est une des formes fixes de la prose. Les règles implicites de sa composition semblent dater du début du XVII^e siècle, où il apparaît comme un genre en honneur tant dans les conversations mondaines (...) que dans la littérature précieuse (...). Il est alors tour à tour laudatif ou satirique, plus proche de la dissertation morale –ou de l'épigramme– que de ce que l'on entend de nos jours par description [fait de décrire, à savoir, dépeindre quelque chose par la parole ou l'écriture]. Chez Mlle de Scudéry, chez Molière, La Bruyère, ou plus tard Saint-Simon, il suit un ordre traditionnel (de haut en bas

¹¹³ *Grand Dictionnaire des Littératures françaises et étrangères*, sous la direction de Jacques Demougins, Paris, Éditions Larousse, 1992.

et du général au particulier) et analytique (qualités – ou défauts – physique, morales, de cœur) (...).

C'est ce type de portrait, apparemment objectif, qui se multipliera dans les descriptions de personnages du roman du XIX^e siècle (...).

La fonction essentielle du portrait est de refléter le caractère d'un personnage, réel ou imaginaire. L'histoire du genre dépend donc à la fois du statut sémio-stylistique du personnage, et de l'évolution du concept de personnalité. » (p.1242).

Au XX^e siècle, le portrait, petit à petit, s'éloigne de la peinture et évolue.

Dans El astillero, au fur et à mesure que le récit avance, le narrateur fait plusieurs portraits des personnages. Cependant ces portraits ne sont pas centrés, c'est-à-dire ils ne correspondent pas à des descriptions minutieuses des visages de ces derniers, ni à leurs radiographies psychologiques, mais plutôt à des descriptions qui insistent sur certains détails qui les caractérisent. Par exemple dans le cas de Larsen, souvent le narrateur décrit son allure, son apparence physique. Au début du récit, il le présente comme : « (...) tal vez más gordo, más bajo, confundible y domado en apariencia. » (p.59)¹¹⁴. Un peu plus loin dans le récit, il reprend et dit à propos de Larsen : « Gordo pero ágil, servicial, destinado a enternecer; gastando sin avaricia (...). » (p.174)¹¹⁵; et à la fin du récit, il revient sur la figure de Larsen : « Más viejo y huesoso, más largo y blanco el marco de las patillas (...). » (p.206)¹¹⁶. Les descriptions ne coïncident pas toujours. Finalement, nous ne saurons pas vraiment à quoi ressemble Larsen. À un autre moment, le narrateur en vient à décrire Larsen d'une autre façon :

« Y el mismo Larsen joven estaría, con más brillo y más espontáneo, con menor falsedad, e infinitamente menos repugnante (...).

Despejado por fin del ajustado sobretodo y del sombrero, no tan calvo si se considera, con un mechón gris arrastrado sobre la frente inclinada hacia el humo de las

¹¹⁴ *Le chantier*, op. cit. : « (...) un peu plus gros peut-être, un peu plus tassé, capable de passer inaperçu et dompté en apparence. » (p.13).

¹¹⁵ *Ibidem* : « Gros mais agile, serviable, facilement attendrissant, dépensant sans compter (...). » (p.167).

¹¹⁶ *Ibid.* : « Plus vieux et plus osseux, plus longue et plus blanche la coulée des favoris (...). » (p.211).

ollas (...). Idénticos, en lo que importa, este Larsen que podría haber sido su hijo. Sólo que el Larsen joven aventajaba a éste en impaciencia, y el Larsen que se acuclillaba anecdótico en el rincón de la casilla que llamaban cocina superaba al otro con disimulo. » (p.173)¹¹⁷.

Dans ce passage, nous retrouvons plusieurs Larsen confondus, celui du passé, celui du présent, le narrateur ne nous livre pas une vision définitive. À un seul moment, le narrateur trace un portrait un peu plus complet de Larsen :

« De dos a seis el aire mordía una cara de viejo, malsana, colgante, boquiabierta, con el labio inferior estremecido por la respiración; se apoyaba grisáceo sobre el cráneo redondo, casi calvo, ensombrecía el mechón solitario aplastado en la ceja; exaltaba la nariz delgada y curva, triunfante de la decrepitud y la grasa de la cara. Isócrona, exangüe, la boca se estiraba hacia la base de la mejilla y volvía a empequeñecerse. Un viejo atónito, apenas babeante, con un pulgar enganchado en el chaleco, hamacando el cuerpo entre el asiento y el escritorio, como sacudido por un vehículo que lo arrastrara en fuga por caminos de desaparejos. » (p.197)¹¹⁸.

Mais encore une fois, ce portrait ne peut pas être considéré comme « le » portrait physique de Larsen, car comme le narrateur le précise au début du passage, cette image de Larsen n'existe qu'entre deux heures et six heures.

¹¹⁷ *Ibid.* : « Et ce même Larsen jeune aurait, avec plus de brio et plus de spontanéité, plus de franchise et plus d'élégance (...). Enfin dépouillé de son pardessus ajusté et de son chapeau, pas si chauve que ça tout bien considéré, une mèche grise balayant son front penché sur la vapeur des marmites (...). Pareil, quand à l'essentiel, à ce jeune Larsen qui aurait pu être son fils. À ceci près que le jeune Larsen avait sur celui-ci l'avantage de l'impatience et que le Larsen qui se posait, assis sur ses talons, anecdotique, dans le coin de la cabane qu'on appelait la cuisine, avait pour lui le pouvoir de dissimuler. » (p.166-167). Cette traduction ne restitue pas, à nos yeux, la poétique onettienne. Peut-être pourrions-nous proposer une autre traduction: « Et ce même Larsen jeune aurait, avec plus de brio et en étant plus spontané, avec moins de fausseté, et infiniment moins répugnant (...). (...) et Larsen qui s'accroupissait, anecdotique, dans le recoin de la cabane qu'ils appelaient cuisine, surpassait cet autre avec dissimulation. ».

¹¹⁸ *Ibid.* : « De deux heures à six heures, l'air mordait une tête de vieux, branlante, malsaine, à la lèvre pendante ; il s'appuyait, grisâtre, sur le crâne rond, presque chauve, il noircissait la mèche de cheveux écrasée sur le sourcil ; il exaltait le nez mince et busqué, seul survivant de l'embonpoint et de la décrépitude du visage. Isocrone [sic], exsangue, la bouche s'étirait vers le bas des joues puis se resserrait. Un vieillard hébété, bavant un peu, un pouce passé dans son gilet, se balançant entre la chaise et la table comme secoué par un véhicule qui l'eût emporté dans sa fuite sur des chemins cahoteux. » (p.198-199).

Dans le roman naturaliste, le médecin est le garant du savoir. Dans El astillero, Díaz Grey est celui qui ne sait rien, il s'ennuie et mène une existence fort grise : « Es así de imbécil. » (p.125)¹¹⁹, ou encore : « Tal vez no fuera él mismo quien pensara sino una puntual memoria, dentro de él, pero independiente desde años atrás. » (p.129)¹²⁰. Son prénom même indique cette existence grise.

Le propriétaire du chantier, Jeremías Petrus apparaît comme un prophète, un apôtre, comme quelqu'un de supérieur : « Jeremías Petrus, emperador de Santa María, Enduro y Astillero. Petrus, nuestro amo, velando por nosotros, nuestras necesidades y nuestra paga desde el cilindro de la torre del palacio. (...) las ventanas iluminadas, confundibles con las estrellas, detrás de las cuales Jeremías Petrus velaba gobernándonos. » (p.157)¹²¹. Il y a une présence du champ lexical de la divinité lorsque le narrateur parle de Petrus : « Y así, arrastrado por el escepticismo universal, Kunz fue perdiendo la fe primera, y el gran edificio carcomido se transformó en el templo desertado de una religión extinta. » (p.198)¹²². Il apparaît comme un dieu : « Un milagro que anunciaba la presencia y la verdad de un Dios del que él, Kunz, había blasfemado. » (p.199)¹²³. Cependant, à un moment donné, il est décrit de la façon suivante :

« Seguía inmóvil contra la almohada, no era nada más ahora que esa cabeza disminuida, que se exhibía impúdica. El tórax de niño, las piernas raquílicas, y hasta las mismas manos hechas de alambre y papeles viejos, se aplanaban sin bulto bajo las mantas. Nada más que la cabeza ciega e indiferente, la máscara preparada para un susto sobre la almohada. » (p.146)¹²⁴.

¹¹⁹ *Ibid.* : « Il est tellement bête. » (p.103).

¹²⁰ *Ibid.* : « Ce n'était peut-être pas lui qui pensait mais une mémoire toujours ponctuelle, à l'intérieur de lui-même, indépendante depuis longtemps déjà. » (p.108).

¹²¹ *Ibid.* : « (...) Jérémias Petrus, empereur de Santa Maria, d'Enduro et de Port-Chantier. Petrus, notre Seigneur, veillant sur nous, sur nos besoins et nos salaires, du haut du cylindre de la tour de palais (...), les fenêtres illuminées se confondant avec les étoiles derrière lesquelles Jérémias Petrus veillait et nous gouvernait. » (p.146).

¹²² *Ibid.* : « Et Kunz, pris dans le courant de scepticisme universel, perdit sa foi première et la grande bâtisse vermoulue devint le temple déserté d'une religion abolie. » (p.200).

¹²³ *Ibid.* : « Un miracle qui annonçait la présence et la vérité d'un Dieu contre qui il avait, lui, Kunz, blasphémé. » (p.201).

¹²⁴ *Ibid.* : « Immobile sur ses oreillers, il n'était plus à présent que cette tête ratatinée qui s'exhibait, impudique. Le thorax d'enfant, les jambes rachitiques, et même les mains faites comme de fil de fer et de

Nous voyons que c'est un dieu dérisoire, dépourvu de culte et de signification sacrée. De plus, c'est un dieu qui règne sur un chantier en ruine qui « (...) simula la locura para no volverse loco del todo. » (140)¹²⁵. Donc, c'est un dieu ridicule qui n'a aucun pouvoir : « Petrus recogió su cabeza como una tortuga, volvió a mostrar los dientes amarillos, esta vez generosamente. » (p.209)¹²⁶ ; ou encore : « De pronto Petrus se echó hacia atrás y la piel de su cara se fue estirando con precisión sobre los menudos huesos. » (p.210)¹²⁷. Dans un pays de tradition catholique comme l'Uruguay, et comme le laisse entendre le monde même de « Santa María », l'image de la tortue associée à Petrus enlève toute crédibilité à l'homme.

Selon Juan Carlos Curutchet¹²⁸, Petrus représente la forme satirique de dieu, car c'est lui qui a créé tout le monde de la farce. Ce critique considère que dans les œuvres d'Onetti la foi est toujours liée à un piège ; piège qui devient un moyen pour survivre. Onetti écrit sur la foi dans un monde dans lequel toutes les croyances se sont évanouies.

En contrepoint de Petrus, la femme de Gálvez n'a même pas droit à un prénom, elle est constamment dévalorisée dans les descriptions : « Si se lavara, si le diera por peinarse. (...) Está lisa, quemada y seca como un campo después de un incendio de verano, más muerta que mi abuela, y es imposible, apuesto, que no esté muerto también lo que lleva en su barriga. » (p.178)¹²⁹ ; ou encore : « Estaba fea, despeinada y amarilla (...). » (p.191)¹³⁰, pense Larsen à propos d'elle.

vieux papier ne se remarquaient même pas sous les couvertures. Rien que cette tête aveugle et indifférente, le masque prêt à toute éventualité. » (p.131).

¹²⁵ *Ibid.* : « simule la folie pour ne pas devenir fou pour de bon. » (p.123).

¹²⁶ *Ibid.* : « Petrus rentra sa tête dans ses épaules comme une tortue et montra ses dents jaunes, généreusement cette fois. » (p.215).

¹²⁷ *Ibid.* : « (...) Petrus se rejeta brusquement en arrière et la peau de son visage se tendit avec précision sur ses os menus. » (p.216).

¹²⁸ CURUTCHET, Juan Carlos, *El inhumano mundo de la razón* in *Cuadernos Hispanoamericanos*, N°292-294, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional al Desarrollo (AECID), octobre-décembre 1974.

¹²⁹ *Le chantier*, op. cit. : « Si seulement elle se lavait, si elle avait l'idée de se peigner. (...) Elle est fichue, sèche et brûlée comme un champ après un incendie d'été, plus morte que ma grand-mère et il est impossible, je le parierais, que ce qu'elle porte dans son ventre ne soit pas mort aussi. » (p.173).

¹³⁰ *Ibidem* : « Elle était laide, jaune, échevelée (...). » (p.189).

Quant à Angélica Inés, elle est très présente à travers les descriptions. Le narrateur dresse différents portraits d'elle, mais nous allons le voir, encore une fois, qu'ils sont contradictoires, comme le manifeste de façon frappante le narrateur à propos de son âge :

« (...) *era alta y rubia, tenía a veces treinta años y otras cuarenta.*

Le quedaban restos de infancia en los ojos claros que entornaba para mirar (...) un poco en el pecho liso, en la camisa de hombre y el pequeño lazo de terciopelo al cuello (...). » (p.65)¹³¹.

Plus loin dans le récit, il la décrit ainsi : « Era alta, redonda, pechuda, con grandes nalgas (...). » (p.163)¹³². La notion de portrait est mise en question ; le lecteur ne peut pas savoir comment elle est puisqu'à chaque fois elle est décrite d'une façon différente. Mais dans cette partie, nous n'allons pas développer l'analyse des portraits féminins auxquels on consacra la totalité de la suivante sous-partie en raison de leur fréquence et du symbolisme dans l'œuvre onettienne.

Si on fait une comparaison avec la photographie, nous pourrions dire que, d'une certaine façon, dans ce récit, les portraits des personnages se centrent sur des « zooms » de certains aspects, détails ou traits physiques et psychologiques des personnages. Deux traits sont constamment mis en relief. Le temps, son passage et son filtrage dans les personnages, et les sourires de ces derniers.

Le temps est omniprésent dans la totalité du récit de El astillero. Le narrateur insiste surtout sur l'effet de celui-ci sur les personnages. Au début du texte, quand Larsen retourne à Santa María, le narrateur dit : « ("estaba triste, envejecido y con ganas de pelear; mostraba el dinero como si tuviéramos miedo de que se fuera sin

¹³¹ *Ibid.* : « (...) elle était grande et blonde, elle avait tantôt trente ans et tantôt quarante. Il y avait des traces d'enfance dans ses yeux clairs qu'elle fermait à demi pour vous regarder (...) un peu d'enfance encore dans la poitrine plate, dans la chemise d'homme et dans le petit ruban de velours qui nouait le col (...). » (p.21).

¹³² *Ibid.* : « Elle était grande, bien en chair, mamelue, avec de larges fesses (...). » (p.153).

pagarnos”). » (p.61)¹³³. Son âge est dévoilé : « (...) Larsen dejó de mirarse los pies y alzó hacia el médico la mejor expresión de inocencia, de honrada inquietud y sinceridad que le era posible componer a los cincuenta años. » (p.139)¹³⁴, et même s’il n’est pas très âgé, le temps s’est infiltré dans ses os, et le narrateur insiste constamment sur sa vieillesse : « Los que lo vimos entonces y pudimos reconocerlo, lo encontramos más viejo, derrotado, depresivo. » (p.203)¹³⁵, ou encore : « En aquella época se hizo alegre y conversador, amigo de la estupidez, blando y sentimental; se exhibió concluido, exagerador de su vejez. » (p.173)¹³⁶. Mais les traces du passage du temps ne sont pas présentes que chez Larsen, les autres personnages ne sont pas épargnés. À propos de Kunz, le narrateur dit : « Cuando fumaba sobre pocillos de café, Kunz, el más viejo, que parecía teñirse el pelo y las cejas, miró a Gálvez y señaló a Larsen con un dedo. » (p.79)¹³⁷. Et l’image de Gálvez ne rajeunit que lorsque sa mort approche :

« Ya le dije que cuando lo miraba irse me parecía mucho más joven. Después pensé que era mucho más joven que el día que lo conocí. Un Gálvez recién salido de la conscripción, anterior a mí, caminando, sacudiéndose por el caminito entre las ortigas. No vuelve más, es otro, no tiene nada que ver conmigo ni con usted. » (p.193-194)¹³⁸.

Et même, quelquefois, nous avons l’impression que le passage du temps n’est pas abstrait, il se rend visible ; le temps devient un personnage : « El viejo Petrus estaba de pie en el centro, erguido, dejando que sus patillas pasaran del gris

¹³³ *Ibid.* : « (“il était triste, vieilli, avec comme une envie de se bagarrer, il montrait son argent comme si on avait peur qu’il partît sans payer”). » (p.15).

¹³⁴ *Ibid.* : « (...) Larsen cessa de se regarder les pieds et leva vers le médecin le regard le plus innocent, le plus empreint d’une honnête et sincère inquiétude que puisse composer un homme de cinquante ans. » (p.122).

¹³⁵ *Ibid.* : « Nous qui le vîmes alors et pûmes le reconnaître, nous le trouvâmes plus vieux, abattu, l’air vaincu. » (p.207).

¹³⁶ *Ibid.* : « [sic] Il était devenu gai et bavard, ami de la stupidité, mou et sentimental ; il se posait en homme fini, il exagérait sa vieillesse. » (p.167).

¹³⁷ *Ibid.* : « Alors qu’ils fumaient au-dessus des tasses de café, Kunz, le plus vieux, qui devait se teindre les cheveux et les sourcils, regarda Galvez et montra Larsen du doigt. » (p.41).

¹³⁸ *Ibid.* : « Je vous ai dit que lorsque je l’avais regardé partir il m’avait paru beaucoup plus jeune. Après, même, j’ai pensé qu’il semblait encore plus jeune que lorsque je l’avais connu. Un Galvez à peine sorti du service militaire, d’avant moi, et qui marchait en se balançant sur le petit chemin entre les orties. Il ne reviendra pas, c’est une autre personne à présent, qui n’a rien à voir ni avec moi, ni avec vous. » (p.193-194).

al blanco (...). » (p.161)¹³⁹. Ce n'est plus une échelle temporelle, c'est une autre unité de mesur : le temps à rebours.

Comme nous avons vu précédemment, nous ne savons pas vraiment à quoi ressemblent les visages des personnages de El astillero ; mais nous pouvons très bien remarquer la présence du temps sur eux, ses traces et ses dégâts, qui sont presque radiographiés à travers les descriptions du narrateur.

Une autre ressource récurrente dans le récit correspond aux descriptions des sourires des personnages. Lors d'une des visites que Larsen fait à la cabane de Gálvez, le narrateur dit à propos de Larsen : « (...) quedó sentado, el sombrero en la tierra seca, sosteniendo la sonrisa desmesurada de Gálvez con la suya, breve, fácil, persuasiva. » (p.114)¹⁴⁰ ; et à propos de Petrus :

« El viejo Petrus (...) no sonriente, pero mostrando ex profeso y con paciencia que era capaz de sonreír, llenos de fría atención y de juventud intacta los ojos, sosteniendo con la mano izquierda y contra el chaleco el habano que acababa de encender (...). » (p.161)¹⁴¹.

Nous pouvons dire que les traits les plus décrits des personnages sont leurs sourires, toujours très expressifs ; et même sonores, tous les sourires sont significatifs : « El hombre había apoyado en el respaldo de la silla la poderosa espalda cuadriculada; ajustado el precio, la mujer dejó de agitar la cara y se limitó a cubrirla con una sonrisa de malicioso reproche, de saboreo de secretos felices, que podía mantener sin esfuerzo durante el camino y hasta el alba. » (p.152)¹⁴².

¹³⁹ *Ibid.* : « Le vieux Petrus était debout au centre, très droit, laissant ses favoris passer du gris au blanc (...). » (p.151).

¹⁴⁰ *Ibid.* : « (...) [il] s'assit en posant son chapeau sur la terre battue et opposa au sourire démesuré de Galvez un sourire bref, facile, persuasif. » (p.88).

¹⁴¹ *Ibid.* : « Le vieux Petrus (...) non pas tout à fait souriant mais montrant, à dessein et avec patience, qu'il était capable de sourire, ses yeux pleins de froide attention et de jeunesse intacte, soutenant de la main gauche, contre son gilet, le cigare qu'il venait d'allumer (...). » (p.151).

¹⁴² *Ibid.* : « L'homme au dos puissant et carré se laissa aller contre le dossier de sa chaise ; le prix enfin convenu, la femme immobilisa son visage et se contenta de le recouvrir d'un sourire de malicieux reproche, de rumination de secrets heureux, qu'elle allait maintenir sans effort pendant le trajet vers la chambre et jusqu'au matin. » (p.139).

À travers la description des sourires des personnages qui se transforment souvent en grimaces, les portraits tournent à la caricature : « Larsen terminó la caña y alargó la mano para servirse otro vaso; sentía que se le iba formando una sonrisa imbécil, que su voz sonaría insegura. » (p.117)¹⁴³. Mais pas seulement, car les sourires s'avèrent aussi être un piège, derrière eux se cache le véritable être :

« *“Lo que siempre dije: ahora está sin sonrisa, él tuvo siempre esta cara debajo de la otra, todo el tiempo, mientras intentaba hacernos creer que vivía, mientras se moría aburrido entre una ya perdida mujer preñada, dos perros de hocico en punta, yo y Kunz, el barro infinito, la sombra del astillero y la grosería de la esperanza. Ahora sí que tiene una seriedad de hombre verdadero, una dureza, un resplandor que no se hubiera atrevido a mostrarle a la vida. Sólo le quedan los párpados hinchados, las medialunas de la mirada chata. Pero de eso no tiene él la culpa.”* » (p.221)¹⁴⁴.

Le masque revient constamment dans le texte, les sourires représentent des masques qui empêchent de visualiser la véritable réalité, peut-être est-ce pour cacher la farce, pour faire semblant, pour essayer de fuir quelque chose d'indéfinissable : « Sin la sonrisa, la cara parecía ajena y muerta, insoportable de desvergüenza; libre del reflejo de su máscara blanca, confesaba y lucía la soledad, el ensimismamiento, la obscena indiferencia. » (p.174)¹⁴⁵.

Dans El astillero, nous n'avons pas une version définitive des descriptions des personnages. Ils finissent en outre par être décrits comme des fantômes: « Sospeché, de golpe, lo que todos llegan a comprender, más tarde o más temprano: que era el único hombre vivo en un mundo ocupado por fantasmas, que

¹⁴³ *Ibid.* : « Larsen finit son eau-de-vie et il allongea la main pour se verser un autre verre ; il sentait qu'il se formait sur ses lèvres un sourire imbécile et que sa voix serait mal assurée. » (p.92).

¹⁴⁴ *Ibid.* : « “C'est bien ce que j'ai toujours pensé : il n'a plus son sourire à présent, il a toujours eu ce visage sous son sourire, pendant tout le temps qu'il a essayé de nous faire croire qu'il vivait, alors qu'il mourait d'ennui entre une femme enceinte fichue elle aussi, deux chiens au museau pointu, Kunz et moi, la boue à l'infini, l'ombre du chantier et la grossièreté de l'espoir. Maintenant, oui, il a une gravité d'homme véritable, une dureté, un éclat qu'il n'aurait pas osé montrer à la vie. Il lui reste évidemment ses paupières gonflées et ses yeux en croissant, mais ça, ce n'est pas sa faute.” » (p.230).

¹⁴⁵ *Ibid.* : « Sans le sourire, son visage avait l'air absent et mort, d'une impudeur insupportable ; privé du reflet blanc de sourire, il avouait la solitude, le repli sur soi, l'obscène indifférence. » (p.168).

la comunicación era imposible (...). » (p.145)¹⁴⁶. Nous voyons que la notion de portrait même est bouleversée, les portraits des personnages rendent ceux-ci comiques et ridicules. Onetti construit ses personnages en donnant plusieurs versions, en décrivant des êtres sans véritable identité qui survivent dans un chantier fantôme. Il met aussi en scène la destruction à travers la disparition, avec la mort de plusieurs de ses personnages. Le chantier lui-même est un monde de mort.

*

* *

Comme nous avons vu dans la partie précédente, dans Los adioses, les personnages les plus proches du protagoniste sont dépourvus de l'individualité que donne une identité précise, à savoir un nom et un prénom. Ce ne sont que les personnages secondaires, moins importants dans la vie du malade comme le docteur Gunz ou la femme de chambre, qui auront droit à un prénom.

Cependant, ce manque d'individualité n'empêche pas les descriptions minutieuses, les énumérations de détails ou les multiplications des portraits. Pourtant le narrateur de Los adioses ne s'attarde pas à décrire les traits physiques des personnages tels que pouvait le faire Balzac dans Le père Goriot. Onetti décrit minutieusement des aspects des personnages, des parties des personnages ; Los adioses commence ainsi :

« Quisiera no haber visto del hombre, la primera vez que entró en el almacén, nada más que las manos; lentas, intimidadas y torpes, moviéndose sin fe, largas y todavía sin tostar, disculpándose por su actuación desinteresada.

(...) me hubiera bastado verlas cuando le di el cambio de los cien pesos y los dedos apretaron los billetes, trataron de acomodarlos, y en seguida, resolviéndose, hicieron una pelota achatada y la escondieron con pudor en un bolsillo del saco; me hubiera bastado aquellos movimientos sobre la madera llena de tajos rellenos con grasa y mugre para

¹⁴⁶ *Ibid.* : « Il entrevit soudain ce que nous finissons tous par comprendre, tôt ou tard : qu'il était le seul homme vivant dans un monde peuplé de fantômes, que la communication était impossible (...). » (p.130).

saber que no iba a curarse, que no conocía nada de donde sacar voluntad para curarse. » (p.17)¹⁴⁷.

Le protagoniste arrive dans le village pour suivre un traitement contre une maladie. À aucun moment le récit spécifie que la tuberculose soit la maladie du personnage, mais plusieurs détails du texte nous amènent à penser que c'est très probable qu'il s'agisse de tuberculose. Dans le récit, nous sont donnés plusieurs caractéristiques de cette maladie et du traitement suivi à l'époque qui précéda la découverte de la pénicilline : l'action positive de l'air des montagnes, la nécessité de repos pour pouvoir récupérer, la toux, les injections journalières.

Le narrateur se sert de son regard pour interpréter et tirer un sens, une signification de ce qu'il perçoit. Cependant il ne nous livre que des parties de ce qu'il saisit, il sélectionne ce qui attire le plus son attention : « Tendría cerca de cuarenta años, y sus gestos, algunos abandonos que delatan la inmadurez. » (p.19)¹⁴⁸ ; ou encore :

« Después empecé a verlo desde el hotel en ómnibus y esperar frente al almacén el otro, el que iba hasta la ciudad; casi nunca entraba, seguía vestido con las ropas que se trajo, siempre con corbata y sombrero, distinto, inconfundible, sin bombachas, sin alpargatas, sin las camisas y los pañuelos de colores que usaban los demás. Llegaba después del almuerzo, con el traje que usaba en la capital, empecinado, manteniendo su aire de soledad, ignorando los remolinos de tierra, el calor y el frío, despreocupado del bienestar de su cuerpo: defendiéndose con las ropas, el sombrero y los polvorientos zapatos de la aceptación de estar enfermo y separado. » (p.20)¹⁴⁹.

¹⁴⁷ *Les adieux*, op. cit. : « J'aurais préféré ne voir de l'homme que ses mains, la première fois qu'il entra au bistrot ; des mains lentes, hésitantes et maladroites, qui bougeaient sans conviction, longues et pâles, s'excusant de leur nonchalance. (...) »

J'aurais préféré ne voir que ses mains, il m'aurait suffi de les voir quand je lui donnai la monnaie des cent pesos et que ses doigts serrèrent les billets, tentèrent de les plier, mais abandonnèrent aussitôt, se limitant à en faire une petite boule qu'ils cachèrent avec pudeur dans la poche du veston. Ces gestes secs sur le bois craqué couvert de graisse et de crasse m'auraient suffi pour savoir qu'il n'allait pas guérir, qu'il ne savait absolument pas où trouver la volonté de guérir. » (p.15-16).

¹⁴⁸ *Ibidem* : « Il devait avoir près de quarante ans et une certaine négligence dans ses gestes trahissait un manque de maturité. » (p.19).

¹⁴⁹ *Ibid.* : « Ensuite, je commençai à le voir venir de l'hôtel par le car, puis attendre devant le bistrot l'autre car qui allait à la ville. Il n'entra presque jamais. Il mettait les vêtements qu'il avait apportés avec lui ; »

Dans cet extrait, le narrateur insiste sur les efforts, la multiplication des gestes du protagoniste pour ne pas être reconnu comme un des malades du village. Il porte ses propres vêtements, ne s'habille pas avec les codes vestimentaires des malades. Il ne se reconnaît pas comme un malade et s'isole. Nombreuses sont les descriptions dans lesquelles le narrateur insiste sur l'isolement du protagoniste :

« Empecé a verlo en el hall con mesitas encarpetadas del bar, mirando un libro o un diario, aburrido y paciente, admitiendo, supersticioso, que bastaba exhibirse vacío y sin memoria, dos o cuatro horas por día a los pasajeros del hotel, para quedar exento, desvinculado de ellos, y de la causa que los emparentaba. » (p.25)¹⁵⁰.

Ou encore :

« (...) y poco a poco empecé a verlo, alto, encogido, con la anchura sorprendente de su esqueleto, en los hombros, lento pero sin cautela, equilibrándose entre formas especiales de la timidez y el orgullo, comiendo aislado en el salón del hotel, siempre junto a una ventana, siempre torciendo la cabeza hacia la indiferencia de la sierra y de las horas, huyendo de su condición, de caras y conversaciones recordatorias. » (p.25)¹⁵¹.

À l'exception des moments éphémères pendant lesquels on le voit sourire en compagnie de la femme, lorsque celle-ci lui rend visite, toutes les descriptions du

toujours la cravate et le chapeau ; différent, unique, sans les *bombachas*, les espadrilles, les chemises et les foulards de couleur que portaient les autres. Il arrivait après le déjeuner avec son habit de ville, obstiné, conservant son air solitaire, loin des tourbillons de poussière, de la chaleur et du froid, insouciant du bien-être de son corps. Avec ses vêtements, son chapeau et ses souliers poudreux, il tentait d'ignorer la maladie et l'isolement. » (p.20-21).

¹⁵⁰ *Ibid.* : « Je l'imaginai dans le hall entre les tables bien rangées du bar, feuilletant un livre ou un journal, las et patient, acceptant, un peu superstitieux, qu'il suffit de s'exhiber, vide et sans mémoire, deux ou quatre heures par jour devant les clients de l'hôtel, pour rester libre, sans lien avec eux et ce qui les apparentait. » (p.29). Cette traduction ne restitue pas, à nos yeux, la poétique onettienne. Peut-être pourrions-nous proposer une autre traduction : « Je commençais à le voir dans le hall (...). »

¹⁵¹ *Ibid.* : « (...) et peu à peu je commençais à me le représenter, grand, courbé, avec sa carrure étonnante, ses épaules, lent mais sans prudence, cherchant un équilibre entre certaines formes de la timidité et de la fierté, en train de déjeuner dans un coin isolé du restaurant de l'hôtel, toujours à côté d'une fenêtre, toujours le regard tourné vers l'indifférence de la montagne et des heures, fuyant son état et les visages et conversations qui le lui rappelaient. » (p.28-29). Cette traduction ne restitue pas, à nos yeux, la poétique onettienne. Peut-être pourrions-nous proposer une autre traduction : « (...) et peu à peu je commençais à le voir (...). »

narrateur qui se réfèrent à lui sont envahies d'isolement, tristesse, solitude, décrépitude et dégradation. Une aura grise entoure ce personnage qui n'accepte ni sa condition de malade ni la dégradation de son corps :

« (...) pude explicarme la anchura de los hombros y el exceso de humillación con que ahora los doblaba, aquel amasado rencor que llevaba en los ojos y que había nacido, no sólo de la pérdida de la salud, de un tipo de vida, de una mujer, sino, sobre todo, de la pérdida de una convicción, del derecho a un orgullo. Había vivido apoyado en su cuerpo, había sido, en cierta manera, su cuerpo. » (p.35)¹⁵².

Et le sommet de cette détérioration physique, de l'acceptation de sa réalité arrive quand le narrateur rapporte l'épisode vu par une vieille dame qui passait près de la maison des portugaises :

« Una vieja de la sierra había contado que se acercó un domingo a la casita para pedir fósforos, que una ventana estaba abierta y que el hombre, solo, de pie, desnudo, se miraba en el espejo de un armario; movía los brazos, adelantaba una sonrisa, de leve asombro. Y no era, reconstruía yo, no había sido que terminaran de agitarse en la cama y el hombre fue atrapado por el espejo al pasar. Se había desnudado lentamente frente al armario para reconocerse, esquelético, con manchas de pelo que eran agregados convencionales y no intencionadamente sarcásticas, con la memoria insistente de lo que había sido su cuerpo, desconfiado de que los fémures pudieran sostenerlo y del sexo que colgaba entre los huesos. No solamente flaco en el espejo, sino enflaqueciendo, a poco que se animara a mirar y medir. » (p.90-91)¹⁵³.

¹⁵² *Ibid.* : « (...) je m'expliquai enfin la largeur des épaules et l'extrême humiliation avec laquelle il les courbait à présent, cette rancœur apprivoisée qu'il traînait dans les yeux et qui provenait non seulement d'avoir perdu la santé, un type de vie, une femme, mais surtout d'avoir perdu une conviction, le droit à la fierté. Il avait fondé sa vie sur son corps, il avait été, en quelque sorte, son corps. » (p.41).

¹⁵³ *Ibid.* : « Une vieille femme de la montagne avait raconté qu'elle s'était approchée de la maison, un dimanche, pour demander des allumettes, qu'une fenêtre était ouverte et que l'homme, seul, debout, nu, se regardait dans le miroir d'une armoire ; il bougeait les bras, esquissait un sourire étrange de léger étonnement. Et ce n'était pas, selon moi, ce n'avait pas été qu'ils avaient fini de s'ébattre au lit et que l'homme avait été attrapé par le miroir, au passage. Il s'était déshabillé lentement devant l'armoire, pour se reconnaître, squelettique, avec des taches de poil qui n'étaient que des agrégats conventionnels, involontairement sarcastiques, avec le souvenir insistant de ce qu'avait été son corps, méfiant de la capacité de ses fémurs à le supporter et du sexe qui pendait entre ses os. Pour peu qu'il se décidât à se regarder dans le miroir et à se mesurer, non seulement se voyait-il maigre, mais maigrir. » (p.134-135).

Il se regarde, non pas pour admirer son corps, mais pour se renseigner sur le progrès de sa maladie, et constater l'irréparable du passage du temps, le « hier » déjà disparu et la tragique réalité de son destin. L'homme démontrera d'une manière indirecte son obsession de lui-même, en considérant son passé comme la seule chose importante.

Cette image montre que le comportement de l'homme est étroitement lié au mythe antique de Narcisse¹⁵⁴ car, l'aliénation de la réalité, le désir de rester toujours jeune et beau et l'incapacité d'aimer sont mis en relief : il s'agit d'une rupture entre le « moi » et le monde. Le miroir étant l'essence même du mythe de Narcisse.

Comme pour les portraits de El astillero, dans Los adioses il s'agit aussi de descriptions complètement morcelées des êtres humains. À propos du malade, le narrateur dit : « Con un enorme reloj bailándole en la muñeca, el hombre abría una mano agrandada para sujetarse la mandíbula, solo y deslumbrado frente a su taza vacía. » (p.93)¹⁵⁵ ; ou encore : « Cuando él apareció en la escalera, flaco, insomne, en camisa, con una peligrosa inclinación a la burla, anticipando, escalón por escalón, antes de ver a la muchacha (...). » (p.54)¹⁵⁶. Et puis, à travers le regard du narrateur, l'homme est décrit comme : « (...) él ya no era un hombre sino una abstracción, algo más huidizo, y sin embargo más vulnerable. » (p.64)¹⁵⁷, et quand le

¹⁵⁴ Dans la mythologie grecque, Narcisse est le fils du dieu fleuve Céphise et de la nymphe Liriope. L'histoire est notamment rapportée dans Les Métamorphoses d'Ovide : à sa naissance, le devin Tirésias, à qui l'on demande si l'enfant atteindrait une longue vieillesse, répond : « Il l'atteindra s'il ne se voit pas. » Il se révèle être, en grandissant, d'une beauté exceptionnelle mais d'un caractère très fier : il repousse la nymphe Écho qui en trépassa de douleur. Ses sœurs s'indignèrent et se plaignirent à Némésis de l'égoïsme et de l'indifférence de Narcisse. La déesse décida alors de se venger. Némésis, au cours d'une chasse, poussa le jeune homme à se désaltérer dans une fontaine. Le jeune homme vit son reflet dans l'eau et en tomba amoureux. Il y resta alors de longs jours à se contempler et à désespérer de ne jamais pouvoir rattraper sa propre image. Il finit par dépérir puis mourir. À l'endroit où l'on retira son corps, on découvrit des fleurs blanches : ce sont les fleurs qui aujourd'hui portent le nom de narcisses. L'histoire de Narcisse est passée dans le langage courant ; en effet, on dit d'une personne qui s'aime à outrance qu'elle est narcissique. La psychanalyse fonde le concept de narcissisme, à travers les premiers écrits de Freud qui s'y consacre (théorie des pulsions, libido narcissique et libido d'objet, narcissisme primaire et narcissisme secondaire). Autant de points de repère qui vont nous amener à décrypter le « moi » dans ses différents états narcissiques.

¹⁵⁵ *Les adieux*, op. cit. : « L'homme portait une énorme montre qui dansait à son poignet et il ouvrait tout grand sa main pour se tenir la mâchoire, seul et ébloui devant sa tasse vide. » (p.139).

¹⁵⁶ *Ibidem* : « Quand il apparut dans l'escalier, maigre, les traits tirés, en chemise, l'air un peu trop moqueur, prévoyant, marche après marche, avant de voir la jeune fille (...). » (p.72).

¹⁵⁷ *Ibid.* : « (...) il n'était plus un homme mais une abstraction, quelque chose de plus fuyant et pourtant de plus vulnérable. » (p.90).

narrateur regarde son corps sans vie allongé par terre, le protagoniste devient : « (...) el conjunto inoportuno, airadamente horizontal, de zapatos, pantalones y sábanas. » (p.102)¹⁵⁸. Le personnage n'est plus un être dans son intégrité, mais des fragments d'une personne. Nous ne pourrions pas savoir à quoi il ressemble vraiment, aucune description de son visage n'est donnée, seulement des variations de son corps, de ses gestes, des segments de quelques moments.

Le récit de Los adioses est centré sur le personnage du malade et le supposé triangle amoureux avec les deux femmes. Pour l'économie du récit, les autres personnages, tels que l'infirmier, Reina, le docteur Gunz, et le narrateur même n'existent que quand ils rapportent au style direct et indirect, et non pour eux-mêmes en tant que tels, ils ne sont jamais décrits.

Comme pour El astillero, un autre élément qui revient constamment est la description des rires et des sourires. C'est souvent en focalisant la description sur un sourire qui se transforme en rire, ou tout simplement en grimace, que le narrateur trouve et transmet une signification plus profonde de l'acte ou du geste :

« En la sonrisa con que escuchaba a Gunz, estaría, exhibida, casi agresiva, la incredulidad esencial que yo le adiviné a simple vista, la soñolienta ineptitud para la fe que hubo de descubrirse con la primera punzada en la espalda y que había decidido aceptar totalmente en la jornada que atestiguaban la mucama y el enfermero. » (p.80)¹⁵⁹.

Selon le narrateur c'est à travers le sourire « presque agressif » du malade, qu'il a compris que le protagoniste avait accepté sa situation, sa maladie et sa défaite. À un autre moment du texte, le narrateur reprend et analyse le sourire du malade, nous avons choisi ce passage très représentatif pour étudier cette

¹⁵⁸ *Ibid.* : « (...) la masse inopportune, fâcheusement horizontale, des chaussures, du pantalon et des draps. » (p.152).

¹⁵⁹ *Ibid.* : « Dans le sourire qu'il avait en écoutant Gunz, devaient se trouver, exhibée, presque agressive, son incrédulité essentielle que j'avais devinée à première vue, sa somnolente incapacité de croire, qu'il avait dû découvrir dès sa première douleur dans le dos, et qu'il avait décidé d'accepter entièrement en cette journée que relataient la femme de chambre et l'infirmier. » (p.116-117).

particularité de la narration de Los adioses, à savoir la signification que le narrateur donne aux sourires :

« Ensayaba, para mí, para los otros, los demás que yo representaba, asomándose detrás de la deliberada pesadez del enfermero, servicial y como una fotografía, una sonrisa de la que no le hubiera creído capaz y que, no obstante, ella contemplaba sin asombro; una sonrisa como la que proclamaba su voluntad de amparar a la muchacha, de guardarla de preocupaciones transitorias, de suavizar la confesada imposibilidad de mantenerla aparte de lo que simbolizábamos el enfermero y yo, el almacén, la altura de la sierra. » (p.62)¹⁶⁰.

Un sourire peut dégager beaucoup de sensations, sentiments ou impressions différentes, or nous voyons que dans Los adioses, les sourires sont radiographiés et que le narrateur réussit à leur arracher un sens existentiel. Il analyse et étudie chaque geste le plus anodin du malade pour comprendre, pour approfondir leur signification. Les sourires sont aussi les seuls traits physiques, grimaces qui différencient l'être humain des autres animaux. Les sourires nous rendent humains, et c'est peut-être aussi pour cette raison qu'Onetti leur octroie une telle importance.

Nous voyons que les portraits faits du malade, figure centrale de récit, sont très négatifs, mais dans un sens beaucoup plus existentiel et philosophique. Il n'apparaît pas comme quelqu'un de grotesque, ridicule ou caricatural comme c'est le cas de Larsen et des personnages de El astillero, mais plutôt comme quelqu'un de seul, vaincu par sa condition qu'il ne veut pas accepter et qu'il fuit, et vaincu par l'approche de la mort :

« Se movió para enfrentarme, ofreció la cara, mantuvo, más amplia, la sonrisa negativa. Estaba envejecido y muerto, destruido, vaciándose; pero sin embargo, más joven que cualquier otra vez anterior, reproduciendo la cabeza que había enderezado en

¹⁶⁰ *Ibid.* : « (...) il arborait, pour moi, pour les autres que je représentais, un sourire poli de photographie dont je ne l'aurais jamais cru capable et qu'elle, pourtant, contemplait sans étonnement ; un sourire avec lequel il proclamait sa volonté de protéger la jeune fille, de lui éviter des soucis provisoires, d'adoucir cette impossibilité avouée de la maintenir à l'écart de ce que nous symbolisions, l'infirmier et moi, le bistrot, l'altitude de la montagne. » (p.85-86).

la almohada, en la adolescencia, al salir de la primera congestión. Convirtió en ruido su sonrisa y me tendió la mano; lo vi cruzar la puerta, atrevido, marcial, metiendo a empujones en el viento el sobretodo flotante que alguna vez le había ajustado en el pecho: lo vi arrastrar, ascendiendo, la luz de la linterna. » (p.91)¹⁶¹.

Les deux femmes sont très importantes pour l'intrigue du roman, mais nous allons les étudier dans la partie suivante, dédiée à la particularité des femmes dans les romans onettiens.

*

*

*

Para esta noche correspond peut-être, dans les textes onettiens que nous étudions, au roman le plus angoissant. Angoissant dans le sens où, comme nous l'avons exposé dans la partie précédente, toute l'intrigue tourne autour d'une fuite et de nombreux pièges qui symbolisent la trahison, puis, la mort de la plupart des personnages.

Mais en ce qui concerne les caractéristiques propres à chaque personnage, à la différence de Los adioses, dans Para esta noche, les protagonistes ont tous un prénom qui leur donne une identité, mais pas d'image, dans la mesure où le narrateur les décrit très rarement, il s'attarde à développer d'autres traits de ces derniers. Surtout en ce qui concerne les personnages centraux comme Morasán ou Ossorio.

Le récit commence avec l'arrivée d'Ossorio au First and Last, mais comme nous l'avons vu dans la partie précédente, le lecteur se trouve directement immergé dans le récit. Les commentaires du narrateur qui présentent le personnage sont

¹⁶¹ *Ibid.* : « Il s'était déplacé pour me faire face, il avait montré son visage, en conservant et accentuant son sourire négatif. Il était vieilli, mort, détruit, il se vidait. Cependant, il était plus jeune que toutes les fois précédentes ; il retrouvait la tête qu'il avait redressée sur l'oreiller, à l'adolescence, juste après sa première congestion. Il passa du sourire à l'éclat de rire et il me tendit la main. Je le vis franchir la porte, audacieux, martial, attachant sommairement dans le vent son pardessus flottant, qui autrefois était bien ajusté à la poitrine. Je vis la lueur traînante de sa lampe de poche pendant qu'il montait. » (p.136).

presque inexistantes, surtout en ce qui concerne son aspect physique. À un moment donné, il dit : « La mujer de verde lo miró y dijo: –Tiene cara de enfermo. » (p.33)¹⁶², ou encore : « (...) Ossorio apoyó la cara en las manos sintiéndola huesosa y barbuda. » (p.20)¹⁶³.

Il y a un portrait d'Ossorio à deux reprises dans tout le texte, et toujours de façon indirecte. La première description se fait à travers une photographie : « Morasán metió la mano en el bolsillo interior del saco y eligió entre los papeles hasta dar con un recorte de diario. Había allí una fotografía bajo la palabra Ossorio. Era una cara barbuda, enérgica, de mandíbula prominente y ojos perdidos en la sombra de las cuencas. » (p.61)¹⁶⁴. La deuxième description est encore plus indirecte :

« (...) sacando los legajos con las pequeñas fotografías de carnet adheridas con ganchos en las esquinas. Apartó la de Ossorio y la examinó comparándola con el recorte de la cara del hombre en la esquina del café, la forma de la frente inclinada sobre el brillo de las copas. Pero la pequeña foto era de un muchacho de veinte años que sonreía, lejano, al fotógrafo, con el pelo recién peinado, brillante hacia un costado, los grandes ojos rectos y seguros en su juventud suntuosa. » (p.116)¹⁶⁵.

Le lecteur n'apprend que de nombreuses pages après la description, que l'homme ivre correspondait à Ossorio :

« Encontró enseguida la fotografía de Ossorio y reconoció sin dificultad la cara del borracho en el rincón del First and Last, un poco más vieja y cansada, apenas, como si el joven que miraba en la foto fuera el hermano menor del hombre taciturno de la pipa que

¹⁶² *Une nuit de chiens*, op. cit. : « La femme en vert le regarda et dit : – Vous avez l'air malade. » (p.36).

¹⁶³ *Ibidem* : « Ossorio s'appuya le visage dans les mains, sentant comme il était osseux et rugueux. » (p.20).

¹⁶⁴ *Ibid.* : « Morasan glissa la main dans la poche intérieure de son veston et choisit parmi les papiers qui s'y trouvaient une coupure de journal, où apparaissait une photographie avec le nom Ossorio. Le visage était barbu, énergique, les mâchoires fortes et les yeux perdus dans l'ombre des orbites. » (p.71).

¹⁶⁵ *Ibid.* : « (...) [il] sortit les dossiers au coin desquels, avec des agrafes, de petites photographies étaient attachées. Il mit de côté celle d'Ossorio et l'examina en la comparant avec le visage de l'homme au fond du café, la forme du front incliné sur l'éclat des verres. Mais la petite photo était celle d'un jeune homme de vingt ans, souriant d'un air lointain au photographe, les cheveux lustrés, frais peignés sur le côté, les grands yeux droits et confiants, dans leur somptueuse jeunesse. » (p.142).

había estado llenando la copa de Irene y los otros en el cafetín mientras él observaba apoyado en el mostrador y decidía que aquel hombre no era Ossorio. Que no había ningún parecido entre su cara y la del prontuario de la fotografía (...). » (p.137-138)¹⁶⁶.

Encore une fois, comme dans Los adioses, Onetti fait appel à un lecteur actif, il faut revenir en arrière pour comprendre que la description de l'homme ivre est bien celle d'Ossorio, lequel, quand il se regarde dans un miroir, est décrit de la sorte :

« Observando su cara como la de otra persona, viendo sin desánimo y sin entusiasmo los rasgos aun no gastados, apenas opacos por la fatiga, las arrugas a los lados de la boca que recién estaban insinuándose, los ojos siempre rectos y sin expresión en el espejo, la cara de un hombre cualquiera, no feliz, no particularmente desgraciado, un hombre; sintiendo alguna distraída lástima por el hombre en el espejo, por un vago sueño que imaginaba el hombre había mantenido, por los intocables recuerdos que el hombre gustara contemplar alguna vez (...). » (p.172)¹⁶⁷.

Nous avons aussi une description sur son enfance et son adolescence, c'est le narrateur, en focalisation zéro, qui transmet ses pensées :

« Él y su vida sin tiempo de meditación, su vida en la miserable infancia y la adolescencia flaca y sin alegría, el trabajo desamorado en cualquier sitio de donde fuera posible arrancar los pesos para comer, el recuerdo de los calcetines rotos y pegajosos frente a las hermosas muchachas, la humillación de sus grandes manos torpes, los sueños tímidos y ardientes en que construía y alejaba la felicidad y el amor y la furiosa resolución de vengar y rescatar, con la felicidad colectiva, su propia dicha perdida, pisoteada, deformada en el machacar de los días; la gran esperanza a repartir como

¹⁶⁶ *Ibid.* : « Il trouva aussitôt la photographie d'Ossorio et reconnu sans difficulté le visage de l'ivrogne dans le coin du *First and Last*, un peu plus vieux et fatigué, à peine, comme si le jeune homme sur la photographie était le frère cadet de l'homme taciturne qui fumait la pipe et remplissait le verre d'Irène et des autres au café, pendant qu'il observait, appuyé au comptoir, et décidait que cet homme n'était pas Ossorio, qu'il n'y avait aucune ressemblance entre son visage et celui du dossier ou de la photographie (...). » (p.170).

¹⁶⁷ *Ibid.* : « Observant son visage comme si c'était celui de quelqu'un d'autre, voyant, ni indifférent ni enthousiaste, les traits encore jeunes, à peine obscurcis par la fatigue, les rides aux côtés de la bouche qui commençaient seulement à s'insinuer, les yeux toujours droits et sans expression dans la glace, le visage d'un homme ordinaire, ni heureux ni particulièrement malheureux, un homme ; sentant quelque peine distraite pour l'homme dans la glace, pour un vague rêve qu'il imaginait que l'homme avait eu, pour les souvenirs intouchables que l'homme aimerait revivre un jour (...). » (p.214).

tortas, sin reservarse un pedazo, sin otra recompensa que manejar el cuchillo para cortarla y ofrecerla. » (p.143-144)¹⁶⁸.

Cette citation correspond aux rares allusions faites au passé d'Ossorio. Mais ce ne sont que des pensées très anecdotiques et très générales, des bouts de son enfance ; les informations ne sont ni concrètes ni organisées.

À partir de l'apparition de Victoria, à chaque fois que le narrateur décrit Ossorio, c'est en compagnie de la fillette :

« Ossorio caminó hasta ponerse al lado de Victoria, pisoteando el charco, y le pasó un brazo por la espalda, apretando con fuerza el hombro, aumentando con calculada y nerviosa fuerza la presión de la mano, hasta que el cuerpo de la muchacha cedió y vino a apoyarse contra su costado y él pudo tocar con el mentón la parte descubierta del pelo, cerca de la frente (...). » (p.210)¹⁶⁹.

Désormais ils deviennent compagnons, ils doivent s'en sortir ensemble, et forment un couple en fuite :

« Le tomó del brazo y salieron a la difusa luz, entraron en ella sin sentir que aumentara el frío, viendo instantáneamente las largas y oscuras sombras agitarse en el suelo a medida que caminaban, torcían para rodear el tragaluz, y él pensaba en que alguna vez recordaría aquel minuto de veloz y tácita marcha en la azotea (...). » (p.214)¹⁷⁰.

¹⁶⁸ *Ibid.* : « Lui et sa vie, sans une minute de méditation, son enfance misérable, son adolescence maigre et sans joie, le travail abrutissant en tout lieu où il fut possible de gagner quelques pesos pour manger, le souvenir des chaussettes trouées et collantes devant les jolies jeunes filles, la honte de ses grandes mains maladroites, les rêves timides et brûlants dans lesquels il construisait et éloignait le bonheur et l'amour, et la furieuse résolution de venger et de racheter, avec le bonheur collectif, sa propre joie perdue, écrasée, déformée par le martèlement des jours ; partager le grand espoir comme un gâteau, sans se garder de morceau, sans d'autre récompense que de le couper et de l'offrir. » (p.178).

¹⁶⁹ *Ibid.* : « Ossorio s'approcha de Victoria, marchant dans la flaque d'eau, puis il posa son bras sur son épaule, serrant avec force, augmentant de façon calculée et nerveuse la pression de la main, jusqu'à ce que le corps de la fillette cédât et vînt s'appuyer contre lui et qu'il pût toucher avec son menton la frange de cheveux près du front (...). » (p.264).

¹⁷⁰ *Ibid.* : « Il la prit par le bras et ils entrèrent dans la lumière diffuse, sans sentir le froid s'accroître, observant d'un coup les ombres longues et obscures qui bougeaient sur le sol à mesure qu'ils avançaient

C'est comme s'ils n'étaient que des ombres, les portraits que le narrateur trace d'Ossorio et de Victoria, ne sont plus les portraits de personnes, mais de mouvements.

Le narrateur ne nous livre pas, non plus, une image de Morasán. Alors qu'il est un des personnages principaux, essentiel pour l'intrigue, ses portraits sont presque inexistantes. Le narrateur s'attarde plus à décrire ses actes qu'à le décrire lui-même :

« Él, Morasán, podía verse, estar dentro de su propio cuerpo cuando su propio cuerpo estaba envuelto en una camiseta amarillenta, metido en una cama en una pieza de la pensión de Rita, y tomaba lentamente de un gran vaso, sintiendo cómo se le iban endureciendo los ojos, oyendo lejana la tranquila música que nadie iba a turbar (...). » (p.174)¹⁷¹.

Cette citation correspond à une des descriptions qui ressemblerait le plus à un portrait de Morasán, mais elle reste très vague et peu précise. Nous n'aurons pas de description physique détaillée sur Morasán. À la fin du récit, quand Morasán comprend qu'il a été trahi et voit la fin s'approcher, le narrateur s'attarde à décrire ses sentiments et ses pensées. Nous pourrions dire qu'il trace son portrait psychologique, mais de façon limitée car il ne décrit l'intériorité de Morasán qu'avant sa mort :

« Poder decirle que no pido nada más que no estar solo esta noche, la piel caliente y una sola palabra perdida que yo pueda recoger, un insulto, una palabra dicha para mí, un movimiento, algunos pocos pasos frente a mis ojos, algún círculo de su mirada que pueda incidir momentáneamente en mi cara, en mí que no quiero estar solo

en contournant la lucarne. Il pensait qu'un jour il se rappellerait cette minute, cette brève et tacite promenade sur la terrasse (...). » (p.268-269).

¹⁷¹ *Ibid.* : « Lui, Morasan, pouvait se voir, il pouvait être dans son propre corps quand son corps était enveloppé dans une chemisette jaune, couché dans le lit d'une chambre de la pension de Rita, buvant lentement dans un grand verre, sentant ses yeux se durcir, écoutant au loin une musique légère que personne ne pouvait interrompre (...). » (p.217-218).

esta noche, que necesito en algún minuto de esta noche no estar solo, necesito comprender que ella sabe que estoy aquí (...).» » (p.200)¹⁷².

Et, comme pour El astillero, il y a deux éléments qui reviennent constamment lors d'une description d'une personne, ce sont les sourires, et cette fois-ci, l'allure des personnages quand ils sont en fuite.

Morasán n'a pas de portrait précis mais le narrateur s'attarde à décrire son rire : « Se detuvo escuchando la risa desganada de Morasán, el tono de aquella risa surgida atrás del escritorio, pareja, interminable, cuyo sentido era imposible entender (...). » (p.134)¹⁷³. D'autres personnages secondaires sont décrits à travers leurs rires : « (...) mientras ella reía a carcajadas mostrando sus encías pálidas, unos hilos brillantes de saliva que le unían las mandíbulas. » (p.20)¹⁷⁴ ; ou encore : « Cerca de él, contra la pared estaba sentada una pareja tomando vino blanco de una botella de cuello largo y hablando en voz baja, riendo, a gritos la mujer gorda y rubia, con un jadeo asmático el hombre, pequeño, también rubio, con el pelo aplastado y brillante, la mano blanca cargada de anillos. » (p.101)¹⁷⁵.

Comme nous l'avons vu dans les analyses des autres textes onettiens, les rires sont permanents dans ses textes ; Onetti décrit ses personnages à travers les sourires qui deviennent profonds et porteurs de sens.

La particularité de Para esta noche est aussi que les personnages principaux, à défaut d'être décrits à travers des portraits « classiques », sont décrits par leur allure puisqu'ils sont soit en fuite, soit en quête : « Siguió caminando, más despacio,

¹⁷² *Ibid.* : « Pouvoir lui dire que je ne demande rien de plus que de ne pas être seul cette nuit, la peau brûlante, rien qu'un mot que je puisse attraper, une insulte, une parole adressée à moi, un geste, quelques pas devant mes yeux, quelque éclat de son regard qui puisse se refléter un instant dans mon visage, en moi, qui ne veux pas être seul cette nuit, qui aurai besoin en quelque moment de cette nuit de ne pas être seul ; j'ai besoin de comprendre qu'elle sait que je suis ici (...). » (p.250-251).

¹⁷³ *Ibid.* : « Il se tut et écouta le rire dégoûté de Morasan, le ton de ce rire surgi de derrière le bureau plat, interminable, dont le sens était impossible à comprendre (...). » (p.166).

¹⁷⁴ *Ibid.* : « (...) pendant qu'elle riait aux éclats en découvrant ses gencives pâles et de petits fils brillants de salive entre les mâchoires. » (p.20).

¹⁷⁵ *Ibid.* : « Près de lui, contre le mur, un couple était assis et buvait du vin blanc d'une bouteille au large goulot, parlant à voix basse et riant; la femme, grosse et blonde, riait en criant, l'homme, petit, blond lui aussi, les cheveux aplatis et brillants, la main blanche couverte de bagues (...). » (p.123).

angustiado por la idea de que había sin duda una forma de escapar y que iba a perderla por una falla de su cerebro, de su memoria, por no ser un poco más inteligente de lo que era. » (p.66)¹⁷⁶ ; l'allure de Victoria : « Volvió a caminar y ella lo alcanzó en seguida, con aquel andar que parecía perfectamente la marcha de una niña de trece años, colocando a la vez toda la planta del pie en el suelo, doblando escasamente las rodillas. » (p.202-203)¹⁷⁷. Mais aussi la quête de Morasán : « Sucede que me siguen, que en cuanto me agarren estoy liquidado, que saben que ando con una chica, con esa chiquilla. » (p.184)¹⁷⁸, dit Ossorio à propos de Morasán.

Et les descriptions qui demeurent les plus explicites et les plus détaillées, sont celles des personnages morts. Dès le début du texte, nous trouvons un homme mort: « Un hombre estaba tirado en el suelo, boca arriba, vestido de negro, con grandes anteojos, rígido, las manos llenas de pelos y cruzadas sobre el pecho. (...) La cabeza en el suelo era blanca y afeitada y parecía pesar extraordinariamente en la alfombra de rosas rojas. » (p.21)¹⁷⁹. Et puis vers le milieu du texte, quand ils réussissent à retrouver Barcala, la description de son corps mort :

« (...) vio el cuerpo de Barcala –estaba boca arriba, los brazos separados, con pantalones y camisa, la cabeza colocada en la sombra de abajo de la mesa, las piernas encogidas manteniendo altas las rodillas sucias de polvo– y dio los dos lentos pasos que necesitaba para quedar de pie junto al muerto y mirarle el pecho a medias desnudo, indagar sin apresuramiento en la oscuridad gris dónde había quedado reposando la cara, hasta distinguir las cuencas sombrías del otro, nariz curva, los labios duros y brillosos

¹⁷⁶ *Ibid.* : « Il continua de marcher, plus lentement, angoissé par l'idée qu'il y avait sans doute une façon de s'échapper et qu'il allait la perdre à cause d'une faiblesse de son cerveau, de sa mémoire, parce qu'il n'était pas un peu plus intelligent. » (p.79).

¹⁷⁷ *Ibid.* : « Il se remit à marcher et elle le rejoignit aussitôt, d'un pas qui ressemblait tout à fait au pas d'une fillette de treize ans, déposant d'un coup toute la plante du pied sur le sol, pliant à peine les genoux. » (p.255).

¹⁷⁸ *Ibid.* : « Je suis suivi, et dès qu'ils m'attrapent, je suis fait. Ils savent que je suis avec une gamine, avec elle. » (p.230).

¹⁷⁹ *Ibid.* : « Un homme était étendu par terre, sur le dos, vêtu de noir, avec de grandes lunettes rigides, les mains, pleines de cheveux, croisées sur la poitrine. (...) La tête de l'homme était blanche et rasée et semblait d'un poids extraordinaire sur le tapis de roses rouges. » (p.21).

como la madera, la larga frente que descendía sin violencia hasta la zona negra de sombra donde ya nada podía verse (...). » (p.178)¹⁸⁰.

À la fin du texte, la mort d'Ossorio ainsi que celle de Victoria sont décrites méticuleusement :

« Sentado en el suelo pudo verla contra el andamio, quieta, acostada en la llamarada rojiza del fuego distante ; sólo pensaba en tocarla mientras se acercaba apoyado en una rodilla y las manos, la pierna herida arrastrándose atrás, trabada a cada momento por la puntera del zapato. Tocó la sangre, la piel desnuda, los pedazos de ropa rodeando la pierna y el pecho, dobló los brazos hasta poder tocarle la cara sin nariz, lamiendo largamente con los labios los pozos de los ojos, el inconfundible gusto que cubría la cara, reconociendo con la lengua la redondez resbalosa del frontal, tratando resueltamente de saber si la piel de la cara estaba escondida por la sangre, si la cara no tenía piel, tratando de aquietar el brillo acuoso que se renovaba incesante en el agujero de un ojo. » (p.235-236)¹⁸¹.

*

* *

La jalousie de Robbe-Grillet, comme nous avons vu dans le chapitre précédent, est un roman très énigmatique, et particulièrement en ce qui se réfère aux personnages. Nous avons deux personnages principaux, nommés par le

¹⁸⁰ *Ibid.* : « (...) il vit le corps de Barcala – il était sur le dos, les bras étendus, il portait un pantalon et une chemise, la tête à l'ombre de la table, les jambes repliées, les genoux couverts de poussière légèrement relevés – et il fit les deux pas qu'il fallait pour se retrouver debout devant le mort et lui regarder la poitrine à moitié nue, cherchant sans hâte dans l'obscurité où s'était appuyée la tête, découvrant les orbites sombres de l'homme, le nez busqué, les lèvres dures et brillantes comme le bois, le grand front qui descendait sans violence jusqu'à la zone noire de l'ombre où plus rien ne se voyait. » (p.221-222).

¹⁸¹ *Ibid.* : « Assis au sol, il put la voir contre l'échafaudage, tranquille, couchée dans le reflet rouge des flammes au loin. Il ne pensait qu'à la toucher ; il s'approcha, appuyé sur un genou et sur les mains, la jambe blessée traînant derrière, gênée à tout moment par la pointe du soulier. Il toucha le sang, la peau nue, les morceaux de vêtements entourant la jambe et la poitrine, il plia les bras afin de pouvoir lui toucher le visage sans nez, léchant longuement avec les lèvres les trous de yeux, le goût singulier qui couvrait son visage, reconnaissant avec la langue la rondeur glissante de l'os frontal, tentant résolument de savoir si la peau du visage était cachée sous le sang, ou si le visage n'avait plus de peau, tentant de contenir l'éclat humide qui se renouvelait sans cesse dans le trou de l'œil. » (p.299).

narrateur : A... et Franck, mais comme nous avons vu, A... n'a même pas un prénom complet.

Les descriptions sont très nombreuses, Franck est constamment décrit par le narrateur :

« La figure de Franck ainsi que tout son corps se sont comme figés. Il est vêtu d'un short et d'une chemise kaki à manches courtes, dont les pattes d'épaules et les chemises boutonnées ont une allure vaguement militaire. Sur ses demi-bas en coton rugueux, il porte des chaussures de tennis enduites d'une épaisse couche de blanc, qui se craquellent aux endroits où plie la toile sur le dessus du pied. » (p.46).

Nous retrouvons plusieurs portraits de lui :

« Plus à droite se dessine, sur la peinture grise du mur, l'ombre agrandie et floue d'une tête d'homme – celle de Franck. Il n'a ni veste ni cravate, et le col de sa chemise est largement déboutonné ; mais c'est une chemise blanche irréprochable, en tissu fin de belle qualité, dont les poignets à revers sont maintenus par de boutons amovibles en ivoire. » (p.21).

Et un peu plus loin, le narrateur continue à décrire Franck : « De l'autre côté, l'œil, qui s'accoutume au noir, distingue maintenant une forme plus claire se détachant contre le mur de la maison : la chemise blanche de Franck. Ses deux avant-bras reposent à plat sur les accoudoirs. Son buste est incliné en arrière, contre le dossier du fauteuil. » (p.29). Le narrateur trace des portraits de Franck, certes, cependant nous pouvons observer qu'à chaque fois la description, bien que très détaillée, n'est pas complète ; nous ne pouvons pas nous faire une image de Franck. Et dans cette dernière citation encore moins, étant donné que « (...) l'œil, qui s'accoutume au noir, distingue maintenant (...) » (p.29), mais c'est l'œil du narrateur, pas celui du lecteur. Il est très difficile de tracer un portrait dans le noir, bien que le narrateur le fasse, mais l'image n'est pas reproduite dans sa totalité par le texte.

Franck est souvent décrit sur la terrasse, c'est-à-dire là où se passent la plupart des scènes dans lesquelles il est présent :

« “Quand même, dit Franck, je crois que je vais partir.”

A... ne répond rien. Ils n'ont bougé ni l'un ni l'autre. Ils sont assis côte à côte, le buste incliné en arrière contre le dossier du fauteuil, les bras allongés sur les accoudoirs, leurs quatre mains dans une position semblable, à la même hauteur, alignées parallèlement au mur de la maison. » (p.31-32).

Souvent sur la terrasse, c'est le narrateur qui décrit ce qu'il observe, ce qu'il entend, ce que ses sens captent. Et comme pour les textes d'Onetti, dans La jalousie, le narrateur s'attarde à observer les sourires : « Ils se dévisagent, sans rien ajouter. Franck accentue son sourire qui lui plisse le coin des yeux. Il entrouvre la bouche, comme s'il allait dire quelque chose. Mais il ne dit rien. » (p.45-46).

A... est aussi décrite à travers son sourire : « Franck regarde A..., qui regarde Franck. Elle lui adresse un sourire rapide, vite absorbé par la pénombre. Elle a compris, puisqu'elle connaît l'histoire. » (p.26). Nous voyons qu'ici les sourires remplacent les mots.

Les sourires se transforment souvent en grimaces, et sont parfois décrits comme s'ils étaient des masques : « Elle sourit en prononçant ces derniers mots. Ils se regardent. Il sourit à son tour. Puis, lentement, cela se transforme en une sorte de grimace. Elle, en revanche, conserve son air de sérénité amusée. » (p.86).

Les descriptions ont un rôle essentiel dans ce texte. Le narrateur voit, observe, perçoit et rapporte. Mais plusieurs éléments textuels nous amènent à penser, comme nous avons vu précédemment, qu'il y a un troisième personnage (ou quatrième si on tient compte de Christiane, la femme de Franck), qui n'est jamais nommé, jamais décrit, mais dont le texte nous laisse percevoir la présence. En fait, il est présent à travers le contexte, il existe à travers des objets. Après avoir dit que Franck était là pour dîner, cette fois-ci sans sa femme, Christiane qui était restée à la maison garder l'enfant, le narrateur décrit la scène : « La table est carrée, puisque le système de rallonges (inutile pour si peu de personnes) n'a pas été mis. Les trois couverts occupent trois des côtés, la lampe le quatrième. A... est à sa place

habituelle ; Franck est assis à sa droite – donc devant le buffet. » (p.20-21). Le narrateur ne nomme que deux personnages, A... et Franck, mais le troisième couvert fait comprendre qu'il y a une autre personne qui dîne avec eux ce soir-là.

Le narrateur observe et décrit A... . Comme pour Franck, elle est décrite de nombreuses fois : « A... n'a pas bronché depuis sa découverte : très droite sur sa chaise, les deux mains reposant à plat sur la nappe de chaque côté de son assiette. Les yeux grands ouverts fixent le mur. La bouche n'est pas tout à fait close et, peut-être, tremble imperceptiblement. » (p.62). Mais les portraits de A... ressemblent plus à des descriptions très détaillées d'un élément, une espèce de « zoom » photographique, qu'à des portraits complets.

Nous avons par exemple la description de son chignon : « Elle s'est confectionné un chignon bas, dont les torsades savantes semblent sur le point de se dénouer ; quelques épingles cachées doivent cependant le maintenir avec plus de fermeté que l'on ne croit. » (p.45). Ou sa façon de manger : « Elle mange avec une économie de gestes extrême, sans tourner la tête à droite ni à gauche, les paupières un peu plissées comme si elle cherchait à découvrir quelque tache sur la cloison nue en face d'elle, où la peinture immaculée n'offre pourtant pas la moindre prise au regard. » (p.70). Ou encore, sa manière de se coiffer :

« Le long de la chevelure défaits, la brosse descend avec un bruit léger, qui tient du souffle et du crépitement. À peine arrivée en bas, très vite, elle remonte vers la tête où elle frappe de toute la surface des poils, avant de glisser derechef sur la masse noire, ovale couleur d'os dont le manche, assez court, disparaît presque entièrement dans la main qui l'enserme avec fermeté. » (p.64).

Mais nous n'avons pas un portrait complet, nous n'avons ni une version définitive de son image physique, ni une description de son portrait psychologique. En fait, A... est décrite par rapport à son contexte, et non en tant que personnage indépendant, en tant qu'être entier. La description de la scène dans laquelle elle se coiffe est très significative car ses cheveux sont un élément qui revient constamment dans le texte. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, à plusieurs reprises dans le texte, nous la retrouvons en train d'écrire. À chaque fois qu'elle est

en train d'écrire, nous retrouvons une mise en scène de l'écriture à travers ses cheveux bouclés noirs en mouvement sur sa robe claire :

« Les boucles noires et brillantes, libres sur les épaules, tremblent légèrement tandis que la plume avance. Bien que le bras lui-même ni la tête, n'aient l'air agités du moindre mouvement, la chevelure, plus sensible, capte les oscillations du poignet, les amplifie, les traduit en frémissements inattendus qui allument des reflets roux du haut en bas de la masse mouvante. » (p.212).

Nous voyons qu'encore une fois, A... n'est décrite que par rapport à quelque chose d'extérieur à elle, et dans le cas suivant, encore plus significatif, par rapport à l'écriture. Choix esthétique qui nous rappelle que nous sommes face à un être de fiction qui n'existe pas en dehors des lignes du texte : « A... cependant n'a pas bougé d'une ligne. » (p.141).

Nous avons remarqué un passage :

« Elle s'assied devant la table-coiffeuse et se contemple dans le miroir ovale, immobile, les coudes posés sur le marbre et les deux mains appliquées de chaque côté du visage, contre les tempes. Pas un de ses traits ne bouge, ni les paupières aux longs cils, ni même les prunelles, au centre de l'iris vert. Ainsi figée par son propre regard, attentive et sereine, elle paraît ne pas sentir le temps passer. » (p.119).

Cet extrait nous semble particulièrement intéressant pour plusieurs motifs. C'est le passage qui se ressemble le plus à un portrait complet d'un visage d'un personnage ; mais avec une particularité : l'immobilité. Le narrateur insiste sur l'immobilité de A..., une immobilité qui s'avère réelle, concrète et éternelle, A...est immobile, elle ne sent pas le temps passer car elle appartient au texte qui se situe en dehors de l'espace et du temps.

Même à travers les portraits, le narrateur réussit à briser l'illusion référentielle d'une manière surprenante. Il réussit à nous « accrocher » à la fiction en tant que création.

*

* *

Comme nous avons vu, Le palace est un texte dans lequel quatre situations narratives s'entrecroisent, et dans lesquelles les personnages s'entrecroisent aussi. Nous pouvons dire que dans ce sens-là c'est le texte le plus « chaotique » de notre corpus.

Nombreuses sont les descriptions des personnages, leurs habits, leurs conversations. Nous trouvons aussi certains portraits de personnages. Par rapport à l'Américain :

« (...) l'étudiant se demandant comment il trouvait le moyen d'avoir tous les jours et dès le matin l'air de ne pas s'être rasé depuis la veille (mais jamais depuis plus de deux jours (...)). Comme si toute sa personne dégingandée, ses joues efflanquées, son corps efflanqué, osseux, trop grand et légèrement voûté sous les vêtements, la veste flasque qui pendait de ses épaules, le pantalon qui pendait aussi retenu on ne savait comment sur ses hanches maigres, son ventre tellement plat que l'énorme et noir revolver qu'il portait glissé dans la ceinture, directement contre sa chemise, faisait à peine saillie (...) » (p.138-139).

Cependant les portraits qui décrivent en détail leur visage, leur aspect physique, ne sont pas nombreux. Et les descriptions qui ressemblent le plus à des portraits, se démarquent toujours, car elles sont très souvent caractérisées par une profondeur spirituelle ou existentielle pas commune dans les portraits :

« Puis il se vit, c'est-à-dire des années plus tard, et lui, ce résidu de lui-même, ou plutôt cette trace, cette salissure (cet excrément en quelque sorte) laissée derrière soi : dérisoire personnage que l'on voit s'agiter, ridicule et présomptueux, là-bas, très loin, comme dans le petit bout de la lorgnette, gesticulant, répétant éternellement à la demande de la mémoire (...) » (p.20),

dit le narrateur à propos des sentiments que l'étudiant a envers lui-même. Ou, à propos des cinq personnages : « (...) et eux (les quatre hommes – ce qui, avec lui

faisait cinq) se tenant là, surgis de ce néant où ils devaient retourner presque aussitôt après une brève, violente et météorique existence pendant laquelle il les aurait vus agir et se comporter comme des êtres de chair et d'os (...) » (p.32).

Nous avons retenu un aspect des personnages qui nous a marqué par sa violence. Constamment, ils sont décrits avec leurs armes : « un revolver dans sa ceinture constituée par une simple ficelle (...) » (p.65) ; ou encore : « l'Américain éclatant de rire, tapant sur sa veste à l'endroit sous lequel se trouvait l'énorme revolver (...) » (p.38). Le titre du deuxième chapitre porte le nom même d'une arme : « Récit de l'homme-fusil ». Nous voyons qu'en étant réduit à l'état d'objet, l'homme est déshumanisé. Cette déshumanisation, qui nourrit la symbolique de la guerre, revient plusieurs fois dans le récit : « (...) lui qui semblait n'avoir jamais eu de mère, avoir été engendré non par une femme, mais (en même temps que le fusil, les armes à feu et les explosifs, et comme leur indispensable complètement) par le désespoir, l'humiliation et la colère (...) » (p.99) ; ou encore : « (...) comme s'il avait fini par n'être plus qu'une arme, et même l'accompagnement d'une arme (...) dont l'unique fonction consistait à être les serviteurs, ou en quelque sorte les porteurs de la violence, de la mort (...) » (p.155). L'homme n'a plus sa particularité individuelle qui le caractérise et le fait unique et différent des autres. Ici le narrateur nous présente une vision dévastatrice de l'être humain, remplie de violence et de haine. L'homme est réduit à sa nouvelle fonction ; tuer :

« (...) et à ce moment l'Italien, l'homme-fusil, se fouilla, explorant l'une des poches de poitrine de cette combinaison de mécano marron qui semblait, avec les espadrilles, constituer tout ce qu'il possédait, avait envie de posséder (en plus des armes, qu'on ne pouvait tout à fait considérer comme des biens puisqu'elles faisaient en quelque sorte partie de lui) (...) » (p.59).

Comme nous l'avons annoncé auparavant, dans la sous-partie suivante nous allons aborder les portraits des personnages féminins des œuvres d'Onetti, qui, par son symbolisme et son ampleur, méritent, à nos yeux que nous les analysions plus en détail dans une sous-partie que nous avons appelé « la femme onettienne ».

2.2 Les portraits de femmes : La femme onettienne.

Même si les femmes n'ont pas le rôle de personnage principal dans El astillero, elles sont indispensables. Et même si elles restent des sujets passifs, c'est à travers elles que Larsen devrait atteindre ses objectifs.

Mais nous pouvons observer que même si elles sont des sujets passifs qui n'ont pas souvent la parole, le récit est imprégné de leur présence. Les portraits des femmes sont nombreux ; les descriptions d'Angélica Inés, la femme de Gálvez et Josefina reviennent sans cesse.

Par ailleurs, nous pouvons remarquer qu'elles sont toutes décrites d'une façon très grotesque. Angélica Inés est constamment discréditée et sous-estimée : « Vimos a la hija de Jeremías Petrus –única, idiota, soltera– pasar frente a Larsen, arrastrando al padre feroz y giboso, casi sonreír a las violetas, parpadear con terror y deslumbramiento, inclinar hacia el suelo, un paso después, la boca en trompa, los inquietos ojos que parecían bizcos. » (p.62)¹⁸². Nous voyons qu'Angélica Inés n'est pas décrite d'une manière positive, un peu plus loin le narrateur reprend son portrait :

« Le quedaban restos de infancia en los ojos claros que entornaba para mirar –una luz rabiosa, desafiante, que se arrepentía enseguida– un poco en el pecho liso, en la camisa de hombre y el pequeño lazo de terciopelo al cuello; un convincente remedo en las piernas largas, en el sobrio trasero de muchacho, libre dentro del pantalón de montar. Tenía los dientes superiores grandes y salientes, y reía a sacudidas, con la cara asombrada y atenta, como eliminando la risa, como viéndola separarse de ella, brillante y

¹⁸² *Le chantier*, op. cit. : « Et nous vîmes aussi la fille de Jérémias Petrus – unique, idiote et célibataire – traînant son féroce bossu de père, battre des paupières d'un air ébloui et terrifié en passant devant Larsen, sourire presque aux violettes, puis, deux pas plus loin, baisser à nouveau vers le sol ses grosses lèvres boudeuses, ses yeux inquiets qui semblaient loucher. » (p.16).

blanca, excesiva; alejarse y morir en un segundo (...). Tenía el pelo dorado y largo peinado hacia atrás, sujeto en la nuca por otra cinta de terciopelo negro. » (p.65-66)¹⁸³.

En plus, elle n'est pas décrite comme une femme féminine, mais plutôt comme quelqu'un de masculin ; nous retrouvons dans la citation précédente les termes « la camisa de hombre », ou « sobrio trasero de muchacho ». Et quand elle va voir Larsen dans le chantier, le narrateur dit à propos d'elle :

« Siempre la disfrazaban de chiquilina, la madre, la tía, la costumbre; esa tarde estaba disfrazada de mujer, con un largo vestido negro que transparentaba la ropa interior, enagua o lo que fuera, con zapatos de tacos altísimos que tal vez le prestaron o acababa de estrenar y que es seguro terminaron de torcerse en el camino de vuelta. (...) Unos zapatos que, para cualquiera que no la hubiera visto caminar sin tacones, imponía aquella extraña manera de andar, de gorda, de mujer encinta que busca equilibrarse. » (p.171)¹⁸⁴.

Quand Larsen demande au docteur Díaz Grey son avis sur Angélica Inés, il la décrit ainsi : « Es rara. Es anormal. Está loca pero es muy posible que no llegue nunca a estar más loca que ahora. » (p.140)¹⁸⁵. Angélica Inés est présentée comme quelqu'un de grotesque, vulgaire, elle n'est que l'objet que Larsen veut utiliser pour atteindre son but, le succès et le pouvoir ambitionné.

¹⁸³ *Ibidem* : « Il y avait des traces d'enfance dans ses yeux clairs qu'elle fermait à demi pour vous regarder – une lumière rageuse pleine de défi qui se repentait aussitôt – un peu d'enfance aussi dans la poitrine plate, dans la chemise d'homme et dans le petit ruban de velours qui nouait le col ; une contrefaçon convaincante dans les longues jambes, la fesse sobre de jeune garçon bien à l'aise dans la culotte de cheval. Elle avait des dents supérieures longues et proéminentes et elle riait par à-coups, l'air étonné et attentif, comme si elle chassait le rire de son corps, comme si elle le regardait se séparer d'elle, blanc et brillant, excessif, s'éloigner et s'évanouir dans l'air, vite dissous (...). Elle avait des cheveux longs et dorés, rejetés en arrière et noués sur la nuque par un autre ruban de velours noir. » (p.21).

¹⁸⁴ *Ibid.* : « Quand elle était petite on la déguisait toujours, sa mère, sa tante, la mode. Cet après-midi-là, elle était déguisée en femme, avec une longue robe noire, transparente, qui laissait voir son jupon, des souliers à très hauts talons qu'on lui avait peut-être prêtés ou qu'elle mettait pour la première fois et qu'elle a dû achever d'abîmer sur le chemin du retour. Des souliers qui, pour quiconque ne l'aurait pas vue auparavant marcher sans talons, lui donnaient cette étrange démarche de femme grosse, de femme enceinte qui cherche son équilibre. » (163-164).

¹⁸⁵ *Ibid.* : « Elle est bizarre, elle est anormale. En un mot elle est folle mais il est très possible qu'elle ne le devienne jamais plus que maintenant. » (p.122).

La femme de Gálvez est traitée de la même façon, le narrateur rapporte les pensées de Larsen : « Si se lavara, si le diera por peinarse (...). Está lisa, quemada y seca como un campo después de un incendio de verano (...). » (p.178)¹⁸⁶ ; ou encore : « Estaba fea, despeinada y amarilla (...). » (p.191)¹⁸⁷. Elle n'a pas d'identité propre, elle reste pendant tout le récit comme étant « la mujer de Gálvez »¹⁸⁸, et ses descriptions insistent sur sa masculinité : « La mujer tenía un sobretodo y zapatos de hombre, se balanceaba al andar, ancha, muy blanca; venía tocándose el pelo, no para intentar en vano remedar un peinado, ni para disculpar la existencia o el deterioro del peinado, sino para que el viento no lo hiciera caer sobre los ojos. » (p.94)¹⁸⁹ ; « Larsen observó los grandes zapatos de hombre, atados con cordones de luz eléctrica (...). » (p.121)¹⁹⁰ ; ou encore :

« Despeinada y huraña, oscurecida, con su viejo abrigo de hombre cerrado hasta el mentón por un alfiler enorme, deformada por la gran barriga, limitando con los brillos grasos de su cara una sabiduría que era inútil e imposible transmitir, la mujer protestó con indolencia, sonrió burlándose, miró paciente y cariñosa, como si Larsen fuera su padre (...). » (p.106)¹⁹¹.

Elle est déformée, tout est misère autour d'elle, et le champ lexical de la saleté est toujours présent quand le narrateur se réfère à elle : « Las manos sucias y heridas de la mujer retiraron el plato de Larsen. » (p.117)¹⁹², « La mujer tenía el pelo grasiento peinado sobre los ojos (...). » (p.151)¹⁹³ ; ou encore : « (...) miraba sin vehemencia la nuca de la mujer; el pelo rizado, crecido y descuidado (...). »

¹⁸⁶ *Ibid.* : « Si seulement elle se lavait, si elle avait l'idée de se peigner. (...) Elle est fichue, sèche et brûlée comme un champ après un incendie d'été (...). » (p.173).

¹⁸⁷ *Ibid.* : « Elle était laide, jaune, échevelée (...). » (p.189).

¹⁸⁸ *Ibid.* : « la femme de Galvez ».

¹⁸⁹ *Ibid.* : « La femme avait un pardessus et des chaussures d'homme, elle se balançait en marchant, large, très blanche de peau ; elle avançait en se tenant les cheveux non pour essayer, en vain, de remettre un peu d'ordre dans sa coiffure ni pour s'excuser d'être décoiffée ou pas coiffée du tout mais simplement pour empêcher le vent de rabattre ses cheveux sur ses yeux. » (p.61).

¹⁹⁰ *Ibid.* : « Larsen examina les grosses chaussures d'homme lacées avec du fil électrique, couvertes de boue et de feuilles. » (p.98).

¹⁹¹ *Ibid.* : « Dépeignée, morose, assombrie, avec son vieux pardessus d'homme fermé sous le menton par une énorme épingle de nourrice, déformée par son gros ventre, son visage gras et luisant affaiblissant une sagesse inutile et impossible à transmettre, la femme protesta avec indolence, sourit moqueusement, regarda Larsen d'un air patient, affectueux, comme s'il était son père (...). » (p.77).

¹⁹² *Ibid.* : « les mains sales et gercées de la femme retirèrent l'assiette de Larsen. » (p.91).

¹⁹³ *Ibid.* : « La femme avait une frange grasse qui tombait sur ses sourcils (...). » (p.137).

(p.117)¹⁹⁴. Elle est décrite comme quelqu'un de sale, qui ne prend pas soin d'elle-même. La femme de Gálvez a un rôle symbolique de travestie, elle s'habille en homme et commande dans le monde de la cabane. Et le fait qu'elle soit toujours en compagnie de ses chiens n'est pas un hasard, elle est le seul être dans le récit qui est en harmonie avec la nature, car c'est le seul personnage qui a accepté leur inévitable réalité. Elle, elle ne joue pas de rôle dans la farce que les autres personnages ont construite. Toujours accompagnée de ses chiens, c'est peut-être d'ailleurs les seuls avec qui la communication est possible : « La mujer, con los perros refugiados entre las piernas, alta, inconmovible, alzó los hombros del sobretodo y le mostró los dientes jóvenes y manchados. » (p.94)¹⁹⁵ ; ou encore : « La mujer escarbaba en el pecho del perro que tenía sobre las piernas. » (p.121)¹⁹⁶.

Car dans le monde du chantier la communication ne semble pas être possible : « Hablaba poco, y era raro que contestara con algo más que una mueca, con algo más que un corto movimiento de la cabeza que quitaba sentido a las preguntas:

–Me parieron y aquí estoy. » (p.178)¹⁹⁷. La femme de Gálvez, dégradée, déshumanisée est réduite à l'état de « non-être » : « Fumaba entre solapas, la cabeza de pelo grasiento y colgante perfilada hacia la puerta. Estaba allí, simplemente, sin un pasado, con un feto avanzando contra las piernas que ya no podía cruzar. » (p.178)¹⁹⁸.

Elle est enceinte, mais ironiquement, le futur bébé, qui symbolise normalement la reproduction et la vie, est ici déjà mort : « (...) Está lisa, quemada y seca como un campo después de un incendio de verano, más muerta que mi

¹⁹⁴ *Ibid.* : « (...) il regardait sans véhémence la nuque de la femme, ses longs cheveux bouclés et emmêlés (...). » (p.92).

¹⁹⁵ *Ibid.* : « La grande femme, impassible, les chiens réfugiés contre ses jambes, haussa les épaules dans son pardessus et montra des dents jeunes et tachées. » (p.61).

¹⁹⁶ *Ibid.* : « La femme grattait le poitrail du chien sur ses genoux. » (p.98).

¹⁹⁷ *Ibid.* : « Elle parlait peu et il était rare qu'elle répondît autrement que par une moue, autrement que par un petit hochement de tête qui enlevait tout sens aux questions
–On m'a mise au monde et je suis là. » (p.174).

¹⁹⁸ *Ibid.* : « Elle fumait entre les revers de son col relevé, sa tête aux cheveux raides et poisseux tournés vers la porte. Elle était là, simplement, sans passé, avec un fœtus avançant entre ses jambes qu'elle ne pouvait déjà plus croiser. » (p.174).

abuela, y es imposible, apuesto, que no esté muerto también lo que lleva en la barriga.” » (p.178)¹⁹⁹.

Josefina est beaucoup moins présente que les autres femmes, mais les descriptions qui se réfèrent à elle sont tout aussi négatives :

« Ésta, la sirvienta— que aguardaba un paso atrás, separadas las gruesas piernas cortas, las manos juntas sobre el vientre, la cabeza rodeada por un pañuelo oscuro, sin más expresión que la risa enfriada, desprovista adrede de motivos—, no servía como problema de aburrimiento de Larsen: pertenecía a un tipo sabido de memoria, clasificable, repetido sin variantes de importancia, como hecho a máquina, como si fuera un animal, fácil o complejo, perro o gato, ya se vería. » (p.65)²⁰⁰.

Et dans son cas, de plus, elle n'est réduite qu'à l'état d'objet. Larsen se sert d'elle pour accéder à Angélica Inés. Quand il se rend compte que la communication n'est pas possible, il va voir Josefina et a des rapports avec elle : « Vio a la mujer en la cama, semidesnuda, sangrante, forcejeando, con los dedos clavados en la cabeza que movía con furia y a compás. Vio la rotunda barriga asombrosa, distinguió los rápidos brillos de los ojos de vidrio y de los dientes apretados. » (p.232)²⁰¹. Sa fonction est celle d'un objet.

Les femmes sont présentes à travers des portraits extrêmement négatifs, des termes péjoratifs et des images vulgaires, elles deviennent grotesques, comiques par dérision.

¹⁹⁹ *Ibid.* : « Elle est fichue, sèche et brûlée comme un champ après un incendie d'été, plus morte que ma grand-mère et il est impossible, je le parierais, que ce qu'elle porte dans son ventre ne soit pas mort aussi. » » (p.173).

²⁰⁰ *Ibid.* : « L'autre, la servante, qui attendait un peu en arrière, ses grosses jambes écartées, ses mains croisées sur son ventre, la tête entourée d'un foulard noir, sans autre expression que ce sourire refroidi et à dessein dépourvu de sens, ne pouvait offrir un problème à l'ennui de Larsen : elle appartenait à un type connu par cœur, catalogable, répété à plusieurs exemplaires sans variantes notoires, comme fait à la machine, semblable à un animal, facile ou complexe, chien ou chat, on verrait bien. » (p.21).

²⁰¹ *Ibid.* : « Il vit la femme dans le lit, à demi nue, saignant, ahanant, les doigts crispés sur la tête apparue qu'elle secouait furieusement et en cadence. Il vit ce gros ventre incroyable, l'éclat des yeux fixes et des dents serrées. » (p.245).

Comme nous l'avons exposé précédemment, les sourires sont essentiels en ce qui concerne les portraits. Les descriptions des sourires et des rires des femmes sont aussi très présentes dans le texte. La femme de Gálvez est décrite ainsi à travers son sourire : « (...) y la mueca repetida de la negativa era ya una segunda cara, una máscara móvil y permanente de la que sólo se despojaba, tal vez, en el sueño. » (p.151)²⁰². En ce qui concerne Angélica Inés, nous avons choisi ce passage: « (...) para una espaciada, ronca risa histérica, para los insinuados pechos como lunas (...). » (p.187)²⁰³. Les sourires servent de masque, pour cacher ce que les personnages ne sont pas, c'est une manière d'être sans être, ou de faire semblant d'être : « Larsen volvió a mirarla, ella estaba como al principio, como si no lo hubiera oído ni visto. La sonrisa continuaba inmóvil, vacía y dolorosa, pero podía ser soportada; los ojos habían perdido toda capacidad de burla, de acusación y de curiosidad. » (p.190)²⁰⁴.

Un passage qui représente d'une manière surprenante une image du rire a retenu notre attention : « (...) la loca de la risa de la glorieta y el bicho éste con un sobretodo de hombre sujeto por un gancho.» (p. 126)²⁰⁵.

Les femmes finissent par être décrites comme si elles n'étaient que des variantes de la même femme : « Son una sola mujer, lo mismo da. No hubo nunca mujeres sino una sola mujer que se repetía, que se repetía siempre de la misma manera. Y las maneras posibles eran pocas (...). » (p.126)²⁰⁶. Cette description est le point culminant de la déshumanisation et de la perte d'identité. D'ailleurs, la femme de Gálvez finit par ne plus exister : « Y como ella era nadie, como sólo podía dar en respuesta un sonido ronco y la boca entreabierta, embellecida por el resplandor de

²⁰² *Ibid.* : « (...) et sa moue répétée de refus était devenue un second visage, un masque mobile, durable, qu'elle ne déposait, peut-être, que dans son sommeil. » (p.137).

²⁰³ *Ibid.* : « (...) pour un rire hystérique et rauque, pour gagner du temps, pour des seins esquissés comme des lunes (...). » (p.184).

²⁰⁴ *Ibid.* : « Larsen la regarda, de nouveau, elle n'avait pas bougé comme si elle ne l'avait ni vu ni entendu. Le sourire demeurait immobile, vide et douloureux mais supportable ; les yeux avaient perdu tout pouvoir de moquerie, d'accusation et de curiosité. » (p.188).

²⁰⁵ *Ibid.* : « (...) la folle avec son rire sous la tonnelle, et l'autre là-bas avec son pardessus d'homme fermé d'une épingle à nourrice. » (p.105).

²⁰⁶ *Ibid.* : « Elles sont une seule et même femme, ça revient au même. Il n'y a jamais eu qu'une seule femme qui se répétait, toujours de la même façon. Et les seules variantes possibles n'étaient pas bien nombreuses (...). » (p.105).

la saliva (...). » (p.186)²⁰⁷. Elle est réduite à l'état d'objet : « Tal vez ella no fuera ya una persona sino el recipiente de una curiosidad, de una espera. » (p.179)²⁰⁸ ; ou encore : « O sólo miraban con una curiosidad doble e impersonal: ella no era una persona sino el acto, la facultad de mirar; y lo mirado (...). » (p.190)²⁰⁹. Sans passé, sans identité et sans futur, elle n'est plus un être, elle est chosifiée, elle n'existe peut-être qu'à travers la matérialité du texte.

Les personnages féminins sont détruits et réduits à de simples variations d'une seule femme : « Las mujeres eran pocas, raídas, chillonas y baratas. » (p.150)²¹⁰. Telle est l'image de la femme que nous présente Onetti dans El astillero.

*

* *

Nous trouvons, dans Los adioses, un grand nombre de descriptions féminines. Même si c'est le malade le personnage principal qui se trouve au centre du récit et qui concentre l'attention du narrateur, les femmes jouent un rôle très important, ou du moins le narrateur leur attribue un rôle très important, et c'est en fin de compte sur ceci que se construit le récit.

Les femmes sont présentes dans le triangle amoureux, elles n'existent, dans le récit, que pour le triangle, et à cause du triangle. Et c'est justement pour cela qu'elles attirent l'attention du narrateur :

« La mujer bajó del ómnibus, de espaldas, lenta, ancha sin llegar a la gordura, alargando una pierna fuerte y calmosa hasta tocar el suelo; se abrazaron y él se apartó para ayudar al guarda que removía valijas en el techo del coche. Se sonrieron y volvieron

²⁰⁷ *Ibid.* : « Mais comme elle n'était personne, comme elle ne pouvait donner en réponse qu'un son rauque et sa bouche entrouverte, embellie par l'éclat de la salive (...). » (p.184).

²⁰⁸ *Ibid.* : « Peut-être n'était-elle plus une personne vivante mais seulement le réceptacle [sic] d'une curiosité, d'une attente. » (p.174).

²⁰⁹ *Ibid.* : « Ou plutôt ce n'était plus qu'une curiosité dédoublée et impersonnelle : elle n'était plus une personne mais l'acte, la faculté de regarder ; et ce qui était regardé (...). » (p.189).

²¹⁰ *Ibid.* : « Les femmes étaient peu nombreuses, passablement usées, criardes et bon marché. » (p.136).

a besarse; entraron en el almacén y como ella no quiso sentarse pidieron refrescos en la parte clara del mostrador, buscándose los ojos. » (p.33)²¹¹.

Lors de la première visite de la femme, les jours sont heureux tant pour l'homme que pour la femme, comme nous pouvons le remarquer dans la citation précédente, mais cela ne durera pas. C'est le seul moment où nous voyons le malade sourire de bonheur. C'est une parenthèse dans le récit car le texte insiste plutôt sur l'amertume des personnages. Nous l'avons vu pour l'homme, mais l'amertume existe aussi chez les deux femmes, leurs portraits le signalent ; à propos de la jeune femme le narrateur la décrit ainsi :

« Continué viéndola y aun la recuerdo así: soberbia y medicante, inclinada hacia el brazo que sostenía la valija, no paciente, sino desprovista de la comprensión de la paciencia, con los ojos bajos, generando con su sonrisa el apetito suficiente para seguir viviendo, para contar a cualquiera, con un parpadeo, con un movimiento de cabeza, que esta desgracia no importaba, que las desgracias solo servían para marcar fechas, para separar y hacer inteligibles los principios y finales de las numerosas vidas que atravesamos y existimos. » (p.69)²¹².

Lors de la deuxième visite de la femme la plus âgée, nous la retrouvons : « A eso de las cinco llegó ella; parecía más flaca, más vieja, y se quedó sola en el bar

²¹¹ *Les adieux*, op. cit. : « La femme descendit du car, de dos, lente, un peu carrée sans être grosse ; elle allongea une jambe forte et calme jusqu'à terre ; ils s'embrassèrent, puis il se détourna pour aider le conducteur qui enlevait les valises du toit. Ils se sourirent et s'embrassèrent à nouveau. Ils entrèrent au bistrot et, comme elle ne voulait pas s'asseoir, ils prirent un verre dans la partie éclairée du comptoir, debout, les yeux dans les yeux. » (p.38). Cette traduction ne restitue pas, à nos yeux, la poétique onettienne. Peut-être pourrions-nous proposer une autre traduction : « (...) ils prirent un verre dans la partie éclairée du comptoir, debout, en se cherchant des yeux. ». Il est entendu que je me concentre sur la partie de la citation qui est liée à mon argumentation, même si j'aurais une autre proposition de traduction pour l'ensemble du passage.

²¹² *Ibidem* : « Je continuai à la voir et c'est ainsi que je me la rappelle encore : orgueilleuse et quémandeuse tout à la fois, la valise tirant un de ses bras, pas tant patiente que dépourvue de la compréhension de la patience, les yeux baissés, suscitant, avec son sourire, ce qu'il fallait de désir pour continuer à vivre, pour raconter à qui que ce soit, avec un clignement d'yeux, un mouvement de tête, que ce malheur était sans importance, que les malheurs ne servaient qu'à rappeler des dates, qu'à séparer et rendre intelligibles les débuts et les fins des nombreuses vies que nous traversons et vivons. » (p.98-99).

tomando una copa, con la cara en una mano, sin moverse, ni ver. Después subió y tuvo la gran discusión. » (p.83-84)²¹³.

Cette fois-ci, il n'y a pas de dérision dans les descriptions des femmes, elles ne sont pas grotesques, mais leurs descriptions ne sont pas positives non plus. À cause des interprétations des gens du village et du narrateur, la femme apparaît comme une victime qui est trompée, et la jeune fille comme la coupable de la trahison, et au milieu, la figure centrale du malade qui s'est abandonné à lui-même.

Et ce qui persiste, c'est le manque de communication, et même l'impossibilité d'établir la communication. Les deux femmes font des sourires, elles font des grimaces ; on les voit de loin, de près : « Bajo los anteojos de sol, la boca de la mujer se abría con facilidad, casi a cada frase del hombre, repitiendo siempre la misma forma de alegría. » (p.33)²¹⁴ ; ou encore : « A veces ella alzaba el labio sin saber qué hacía, tal vez fuera una sonrisa, o la nueva forma del recuerdo que iba a darle el triunfo, o la confesión total, instantánea de quién era ella. » (p.60)²¹⁵. Mais elles prononcent à peine des mots, peut-être à cause de l'amertume, du tragique de la situation, peut-être parce qu'elles n'ont rien à dire, ou peut-être encore parce que le narrateur ne leur donne même pas droit à la parole.

En tout cas, même si elles ne sont pas aussi maltraitées que le sont les femmes de El astillero, l'image des femmes de Los adioses que nous livre le narrateur n'est pas particulièrement positive. Cette fois-ci, elles apparaissent comme des êtres, mais des êtres souffrants, envahis par la tristesse. Il y a un portrait de femme qui n'a aucune importance pour l'économie du récit, mais qui nous a paru assez représentatif :

²¹³ *Ibid.* : « La femme est revenue vers cinq heures ; elle paraissait plus maigre, plus vieille. Elle est restée seule au bar à prendre un verre, se tenant le visage avec la main, sans bouger, sans voir. Puis elle est montée et il y a eu la grande discussion. » (p.123).

²¹⁴ *Ibid.* : « Sous les lunettes de soleil, la bouche de la femme s'ouvrait avec aisance presque à chaque phrase de l'homme, pour répéter sans cesse la même expression de joie. » (p.39).

²¹⁵ *Ibid.* : « Elle remuait parfois la lèvre sans savoir ce qu'elle faisait ; c'était peut-être un sourire, ou un éclair soudain dans sa mémoire qui allait la faire gagner, ou la confession totale, instantanée, de ce qu'elle était. » (p.82-83).

« Era flaca, rubia, triste, vestida de negro, con un gran escote, con un collar de perlas, con un broche de oro encima del corazón, con una mueca nerviosa que le desnudaba la encía superior, una contracción alegre, asqueada y feroz que le alzaba instantáneamente el labio y se deshacía con lentitud; era una mueca que, simplemente, sucedía en su cara; regularmente, antes y después de beber un trazo de la mezcla de caña y vino blanco que había inventado el hombre gordo y rojo que presidía la mesa. » (p.45)²¹⁶.

La figure de la femme dans Los adioses n'est que source de tristesse, mélancolie et souffrance, parfois nous avons même l'impression qu'elles ne sont plus capables de sourire, juste de faire des grimaces.

Comme nous le verrons plus tard dans l'étude des voix narratives et de la poétique du discours, dans Los adioses, le narrateur utilise le regard comme filtre pour construire le récit. Lors des descriptions, le regard a donc une grande importance. Le narrateur utilise son regard et le module ; en modulant, à la fois, la description à son aise. Nous allons voir dans la partie suivante, comment à partir du traitement que fait le narrateur et de son regard et des descriptions, nous retrouvons des portraits aux traits cubistes.

*

*

*

Dans Para esta noche, nous retrouvons aussi des personnages féminins qui ne sont pas les protagonistes, mais qui sont déterminants dans l'intrigue du récit. Les plus importantes vont être Irene et Victoria. Irene est la cible de Morasán car elle est la maîtresse de Barcala et Morasán est à la recherche désespérée de Barcala :

²¹⁶ *Ibid.* : « Elle était maigre, blonde, triste, vêtue de noir, avec un grand décolleté, un collier de perles au cou et une broche en or au-dessus de cœur ; elle avait une grimace nerveuse qui lui dégageait la gencive supérieure, une contraction réjouie, méprisante et féroce qui lui soulevait instantanément la lèvre puis disparaissait lentement ; c'était une grimace qui se formait sur son visage, naturellement, avant et après chaque gorgée du mélange d'eau-de-vie et de vin blanc qu'avait inventé l'homme corpulent et tout rouge qui présidait au bout de la table. » (p.57).

« Si Barcala está en la ciudad se lo voy a sacar de adentro a Irene aunque tenga que exprimirla. Me lo vas a decir, atorranta, me lo vas a decir. » (p.56)²¹⁷.

Dès le début du texte, Irene entre en scène quand Morasán la trouve dans le café. Le narrateur fait son portrait, encore une fois très succinct : « (...) mirando con furia lo único que tenía ella para mirar, una cara redonda y asustada, totalmente una cara de mujer, con la sonrosada punta de la lengua apoyada en el borde de los dientes, los ojos estirados colocando en él una mirada de niño. » (p.57)²¹⁸.

Et, dès le début elle va être en situation d'infériorité, anéantie par la force des hommes de la police secrète qui sont plus nombreux qu'elle et face à qui elle ne peut rien faire. Ils la méprisent : « Esto es una mujer –pensó junto a ella–, esta cosa asquerosa. La nariz mojada, una mujer, los ojos colorados, el pelo colgando, una mujer, todo este aspecto de perro, las piernas flacas y todo el resto. » (p.111)²¹⁹, et la questionnent : « Quedó mirando la debilidad de la mujer, la impotencia del encorvado cuerpo entre los seis hombres en mangas de camisa, que aguardaban bien afirmados sobre las piernas, mostrando que esperarían todo el tiempo que fuera necesario, sin resistencias para moverse, sin impulso tampoco. » (p.113)²²⁰.

Et mise à part la description d'Irene que nous avons citée au début de ce chapitre, dans le reste du texte, toutes les descriptions d'Irene seront faites dans un contexte de violence et de torture :

« La golpeó en la cara, no demasiado fuerte, y volvió a golpearla con el revés de la misma mano, viendo nacer, entre el primero y el segundo golpe el llanto en la cara horizontal, notando que el cuerpo no había hecho ningún movimiento, y siempre rígido,

²¹⁷ *Une nuit de chien*, op. cit. : « "Si Barcala est en ville, je vais le faire cracher à Irène, même si je dois la presser comme un citron. Tu vas me le dire, salope, tu vas me le dire." » (p.65).

²¹⁸ *Ibidem* : « (...) regardant avec rage tout ce qu'il y avait en elle à regarder, un visage rond et effrayé, un visage totalement de femme, la pointe rose de la langue appuyé contre les dents, les yeux grands ouverts posant sur lui un regard d'enfant. » (p.66).

²¹⁹ *Ibid.* : « "Une femme, pensa-t-il en la regardant, cette chose dégoûtante. Le nez humide, une femme, les yeux noircis, les cheveux pendants, une femme, cet air de chien, les jambes maigres et tout le reste." » (p.136).

²²⁰ *Ibid.* : « Il regarda la faiblesse de la femme, l'impuissance du corps courbé au milieu des six hommes en manches de chemise, qui attendaient bien droits sur leurs jambes, montrant qu'ils attendraient tout le temps nécessaire, sans résistance pour bouger, sans hâte non plus. » (p.139).

inmóvil, ofrecía el llanto como una flor aguantada por el tallo, las lágrimas y las desacompañadas convulsiones, el barboteo y el juego rojo, blanco, tembloroso de los labios moviéndose gruesos sobre la dentadura. » (p.114)²²¹.

Elle devient la victime de Morasán, il va la torturer et l'humilier pour atteindre son but, mais il ne l'atteindra pas grâce à elle, mais grâce à Ossorio qui le dénonce. Donc c'est une victime qu'il aurait pu épargner car en fin de compte elle ne témoigne pas, elle ne dévoile pas l'endroit où se cache Barcala car elle ne le sait pas. C'est une victime innocente, Morasán va même la tuer :

« Pero ella solamente lloraba y tanto él como los seis hombres silenciosos comprendieron que sólo podían sacar de la mujer el llanto y el dolor, a cada choque de su mano, la palma y el revés, veloces y sonoros contra la forma cálida de la cara, la humedad del sufrimiento y la escasa sangre de la nariz y la mitad del labio partido; sintiendo crecer vertiginosamente su odio y su necesidad de golpearla porque la mujer no decía nada, defraudándolo, defraudándolos también a ellos que habían venido para actuar y escuchar y se estaban quietos sobre los botines muy separados que se afirmaban con fuerza en el piso y que sólo podían insultarla y reírse, insultarla nuevamente buscando cualquier pensamiento en algún fragmento del dolor que retorcía la cara de la mujer. » (p.114-115)²²².

Irene existe dans un contexte d'abus, de torture et de violence, elle sera une victime de ce contexte et ce n'est que dans cette ambiance là qu'elle est décrite, et

²²¹ *Ibid.* : « Il la frappa au visage, sans trop de force, et la frappa de nouveau du revers de la main, voyant naître, entre le premier et le second coup, le sanglot sur le visage horizontal, remarquant que le corps n'avait fait aucun mouvement et que, toujours rigide, immobile, il offrait le sanglot comme une tige sa fleur, avec les larmes et les convulsions désordonnées, le clapotis et le mouvement rouge, blanc, tremblotant des lèvres épaisses allant et venant sur les dents. » (p.139).

²²² *Ibid.* : « Mais elle ne faisait que pleurer et autant lui que les six hommes silencieux comprirent qu'ils ne pouvaient sortir de la femme que sanglot et douleur, chaque fois que les coups de la paume et du revers de la main, rapides et sonores, frappaient la forme chaude du visage, l'humidité de la souffrance et les quelques gouttes de sang sous le nez et sur la lèvre fendue. Et il sentit croître vertigineusement sa haine et son besoin de frapper la femme, parce qu'elle ne disait rien, le frustrait, les frustrait aussi, eux qui étaient venus pour faire quelque chose et écouter, mais qui étaient là, immobiles sur leur bottines bien séparées et solidement ancrées sur le plancher, ne pouvant que l'insulter et rire, et l'insulter de nouveau en pensant à n'importe quoi, à quelque fragment de la douleur qui tordait le visage de la femme. » (p140-141).

ce qui rajoute de la violence, c'est qu'il s'agit d'une femme innocente. Elle est traitée avec dégoût, comme un animal, une ordure. Son sacrifice est un non-sens.

Victoria apparaît aussi comme un personnage tragique. Elle a perdu son père et essaie de fuir avec Ossorio. Dès la première description que le narrateur fait d'elle, elle est présentée comme une petite fille innocente et démunie :

« Era una chiquilina de once o doce años, seria, ni linda ni fea, con un abrigo desabrochado azul oscuro y una mano hundida en el gran bolsillo, triste, orgullosa, muy flaca, resuelta, con los pies juntos, esperando hasta que él desde arriba, sin dejar un momento de mirarla, asintió moviendo la cabeza. » (p.153)²²³.

Elle apparaît comme une fillette seule, dans la nuit, méfiante, alerte :

« Entonces ella, lentamente, como si quedara todavía alguien en el cuarto para quien había que disimular, fue descansando los músculos y poco a poco su cuerpo perdió la rigidez sobre la silla y hasta cerró los ojos cayendo en seguida en el cansancio poblado de zumbidos, escuchando el lejano ruido de agua en el lavatorio (...). » (p.157)²²⁴.

Depuis son apparition dans le texte, sa raison d'être sera la fuite, constante, sans issue, en faisant confiance aux personnes qui ont bien voulu l'accueillir (« Indagó en su cuerpo para saber si estaba enferma de hambre o si seguía enferma de asco por el vino que le hiciera tomar Alberto para reconciliarse, luego de haber golpeado a la mujer de lunar delante de ella. » (p.157)²²⁵) avant d'aller voir Ossorio. Ossorio la prend en charge, et depuis le qu'elle apparaît dans le récit jusqu'à la fin, la présence de Victoria est tragique :

²²³ *Ibid.* : « C'était une, fillette de onze ou douze ans, sérieuse, ni jolie ni laide, la main enfoncée dans la grande poche d'un manteau bleu foncé déboutonné, triste, fière, très maigre, résolue, les pieds collés l'un contre l'autre, attendant que l'autre là-haut, sans cesser de la regarder, acquiesçât de la tête. » (p.190).

²²⁴ *Ibid.* : « Alors, lentement, comme s'il restait encore quelqu'un dans la pièce dont il fallût se cacher, elle reposa ses muscles, son corps sur la chaise perdant peu à peu de sa rigidité ; elle alla même jusqu'à fermer les yeux, se laissant aller aussitôt à une fatigue peuplée de bourdonnements, écoutant le bruit lointain de l'eau (...). » (p.195).

²²⁵ *Ibid.* : « Elle chercha en son corps pour savoir si elle se sentait malade à cause de la faim ou à cause du vin dégoûtant que lui avait fait boire Alberto pour se faire pardonner, après avoir frappé la femme au grain de beauté devant elle. » (p.195).

« Veía el reflejo de su cuerpo y un poco atrás, más claro, el cuerpo de la muchacha, y por primera vez desde el momento de verla se le ocurrió que ella estaba haciendo la comedia de la infantilidad, que todos sus gestos, la calma de su mirada, la exacta cinta de dentadura que mostraban casi constantemente los labios, todo obedecía a la idea concebida algún tiempo antes, de lo que era una niña. “Porque esto es demasiado, ella es demasiado” –pensó–. “Imposible que esto dure mucho, imposible escapar si soy Ossorio, que se sabe que anda acompañado por una niña de unos doce años.” » (p.202)²²⁶.

La présence de Victoria est dramatique et tragique, démunie, isolée au milieu de la nuit, de la violence et de la mort : « (...) reconociendo con repetida lentitud la forma del peinado, la redondez de los pómulos, el llanto a boca abierta que hacía ella colgada de su brazo; y apoyando la cabeza en la pared comprendió que no tenía otro camino que aceptar (...). » (p.235)²²⁷.

D'un autre côté, différents personnages anonymes féminins apparaissent dans les descriptions que fait le narrateur. Descriptions qui insistent sur leur amertume et leur souffrance : « En las caras de las dos mujeres, por donde pasaban sonrisas y distracciones, habían quedado los restos del llanto y ahora, sin el dolor, Ossorio encontraba repugnante los brillos de las lágrimas y los mocos, mal enjugados. » (p.19)²²⁸. Nous retrouvons la marque du sourire onettien, toujours porteur de sens, ici, ironiquement, symbole de souffrance.

²²⁶ *Ibid.* : « Il voyait le reflet de son corps et, un peu derrière, plus découpé, le corps de la jeune fille ; et pour la première fois depuis qu'il la connaissait, il songea qu'il était en train de jouer le jeu de l'enfance, que tous ses gestes, le calme de son regard, le fin ruban de ses dents que ses lèvres montraient presque toujours, obéissaient à l'idée, conçue quelque temps auparavant, de ce qu'était une petite fille. « “Car c'en est assez, c'en est trop, pensa-t-il. Cela ne peut durer encore longtemps, jamais je ne pourrai m'enfuir si l'on apprend que je suis accompagné d'une gamine d'environ douze ans.” » (p.254).

²²⁷ *Ibid.* : « (...) reconociendo a petit les cheveux, les pommettes rondes, le sanglot qui emplissait sa bouche pendant qu'elle s'accrochait à son bras ; et, la tête appuyée contre le mur, il comprit, en regardant quelque chose qui tombait du ciel et traversait rapidement deux couches mobiles de lumière avant de disparaître, qu'il n'avait d'autre choix que d'accepter (...). » (p.298-299).

²²⁸ *Ibid.* : « Sur les visages des deux femmes, où alternaient sourires et moues distraites, subsistaient quelques marques de sanglots où la douleur n'était plus. Ossorio trouvait répugnantes les traces de larmes mal séchées. » (p.27). Cette traduction ne restitue pas, à nos yeux, la poétique onettienne. Peut-être pourrions-nous proposer une autre traduction : « (...) Ossorio trouvait répugnantes les traces de larmes et de morve mal séchées. ».

Au début du texte, nous retrouvons aussi la description de l'assassinat d'une femme anonyme :

« (...) vi desde una ventana, cuando perdimos Aguas Corrientes, matar a una mujer que llevaba de la mano a una chiquita vestida como visten a las mujercitas cuando las llevan de visita. Usted las conoce mejor que yo. No hay nada tan bruto, tan despiadado, tan... como la culata de un fusil. Le dieron a la mujer un culatazo que le rompió la mandíbula y otro, en el suelo, contra la oreja. » (p.75)²²⁹.

*

* *

Dans El album/L'album²³⁰, nouvelle qu'Onetti a publiée en 1953, nous avons un clair exemple de dénouement surprenant lors duquel la femme finit par symboliser la trahison et le dégoût. En fait, au début du texte, une étrangère arrive à Santa María, et le jeune narrateur finit par faire sa connaissance. Elle lui raconte des histoires surprenantes qui le font voyager aux quatre coins du monde. Il admire cette façon qu'elle a d'inventer des histoires, de mentir. À la fin du texte, la femme part sans prévenir, mais le narrateur retrouve ses affaires et ouvre un album photo dans lequel il la voit immortalisée sur des photos, aux quatre coins du monde. Il se sent trahi :

« En cuclillas, envejecido, tratando de manejar la pipa con evidente soberbia, vi las fotografías en que la mujer –menos joven y más crédula a medida que iba pasando rabioso las páginas– cabalgaba en Egipto, sonreía a jugadores de golf en un prado escocés, abrazaba actrices de cine en un cabaret de California, presentía la muerte en el

²²⁹ *Ibid.* : « (...) quand nous avons perdu Aguas Corrientes, j'ai vu de la fenêtre une femme se faire tuer ; elle tenait par la main une petite fille habillée comme on habille les petites filles les jours de sortie. Vous les connaissez mieux que moi. Il n'y a rien de plus bête, de plus impitoyable, de plus... qu'une crosse de fusil. Ils lui ont donné un coup qui lui a brisé la mâchoire, puis un autre, au sol, contre l'oreille. » (p.89).

²³⁰ ONETTI, Juan Carlos, *El album* in *Cuentos Completos (1933-1993)*, Madrid, Ediciones Santillana, 2009. Dorénavant, chaque fois que je citerai *El album*, l'édition sera toujours la même et j'indiquerai entre parenthèses les pages auxquelles je me réfère. Le titre est traduit en français par *L'album*.

ventisquero del Ruan, hacia reales, infamaba cada una de las historias que me había contado, cada tarde en que la estuve queriendo y la escuché. » (p.163)²³¹.

*

* *

Dans El pozo, même si c'est un roman écrit à la première personne, par Eladio Linacero, narrateur et personnage principal qui parle de lui, nous trouvons d'autres personnages secondaires parmi lesquels des personnages féminins.

Trois personnages féminins sont particulièrement importants, dans El pozo, Ana María, Ester et Cecilia Huerta de Linacero. Et elles sont toutes, à un moment ou à un autre, à l'origine du dégoût ou du mépris du narrateur.

En ce qui concerne Ester, elle va être un personnage privilégié dans la mesure où, avec Cordes, ce sont les deux seuls à qui Eladio, c'est-à-dire le narrateur, confie son secret le plus intime : les aventures qu'il imagine²³². Après cette confidence, Ester ne va pas réagir comme il s'y attendait, elle ne le comprend pas, elle le prend pour un fou. De son côté, le narrateur va être déçu et dégoûté : « Sólo dos veces hablé de las aventuras con alguien. (...) El resultado de las dos confiancias me llenó de asco. » (p.32-33)²³³.

Eladio décrit Ester : « Ester costaba dos pesos, uno para ella y otro para el hotel. (...) Era tan estúpida como las otras, avara, mezquina, acaso un poco menos

²³¹ ONETTI, Juan Carlos, *L'album*, in *Les bas-fonds du rêve*, Paris, Éditions Gallimard, 1981, traduit de l'espagnol par Laure Guille-Bataillon. Désormais je me référerai à cette édition pour toutes les traductions de *L'album*: « Accroupi, vieilli, essayant de manipuler ma pipe avec détachement et dédain, je vis les photos où la femme, moins jeune et plus crédible à mesure que je tournais rageusement les pages, montait à cheval en Egypte, souriait à des joueurs de golf sur une pelouse écossaise, embrassait des actrices de cinéma dans un cabaret de Californie, pressentait la mort sur le glacier du Ruan, rendait réelles, déshonorait, toutes les histoires qu'elle m'avait racontées au cours de toutes les après-midi où je l'avais aimée et écoutée. » (p.22).

²³² Dans le texte espagnol, l'auteur parle de « aventuras ». Dans la traduction française, le traducteur a souvent traduit « aventuras » par « histoires ». Désormais, quand je parlerai des histoires des rêves imaginaires, j'emploierai le mot « aventures ».

²³³ *Le puits*, op. cit. : « Je n'ai parlé de mes histoires qu'à deux personnes. (...) Le résultat de ces deux confidences m'a dégoûté. » (p.28).

sucia. » (p.43)²³⁴. L'image qu'il nous présente d'elle est négative et méprisante, d'autant plus méprisante quand on sait le sentiment de dégoût qu'elle a provoqué en lui.

Eladio parle d'Ana María pour introduire une des histoires qu'il invente. Car dans cette histoire apparaît Ana María, raison pour laquelle il remonte dans son passé afin d'expliquer l'événement qui le marqua et qui fait que dans le présent de l'écriture, elle soit présente dans une de ses aventures imaginaires.

Ana María était une jeune du quartier du narrateur. Il explique que dans sa jeunesse, il la détestait : « Ana María era grande. Es larga y ancha todavía cuando se extiende en la cabaña y la cama de hojas se hunde con su peso. Pero en aquel tiempo yo nadaba todas las mañanas en la playa, y la odiaba. » (p.21)²³⁵. C'est pour cette raison qu'un jour de fête du quartier, il décide de lui faire une mauvaise blague qui finit en agression. Il lui fait croire qu'Arsenio, un de leurs amis, est dans la cabane, et quand ils y parviennent, il n'y a personne, ils sont seuls :

« La agarré del cuello y la tumbé. Encima suyo, fui haciendo girar las piernas, cubriéndola, hasta que no pudo moverse. Solamente el pecho, los grandes senos, se le movían desesperados de rabia y de cansancio. Los tomé, uno en cada mano, retorciéndolos. Pudo zafar un brazo y me clavó las uñas en la cara. Busqué entonces la caricia más humillante, la más odiosa. Tuvo un salto y se quedó quieta en seguida, llorando, con el cuerpo flojo. Yo adivinaba que estaba llorando sin hacer gestos. No tuve nunca, en ningún momento, la intención de violarla; no tenía ningún deseo por ella. Me levanté, abrí la puerta y salí fuera.

(...). Después vino hasta rozarme. Movía los ojos de arriba hacia abajo, llenándome la cara de miradas, desde la frente hasta la boca. (...) Se acercó más y me escupió, volvió a mirarme y se fue corriendo. » (p.21-22)²³⁶.

²³⁴ *Ibidem* : « Esther coûtait deux pesos ; un pour elle et un autre pour l'hôtel. (...) Elle était aussi stupide que les autres, avare, mesquine, peut-être un peu moins sale. » (p.35).

²³⁵ *Ibid.* : « Anna-Maria était grande. Elle est toujours grande et forte quand elle s'étend, dans la cabane, et que le lit de feuilles fait un creux sous son poids. Mais à cette époque je nageais tous les matins à la plage et je la détestais. » (p.17-18).

²³⁶ *Ibid.* : « Je la saisis par le cou et la fis tomber. Une fois sur elle, je me mis à remuer les jambes, la recouvrant entièrement, jusqu'à ce qu'elle ne puisse plus bouger. Il n'y avait que la poitrine, les seins

C'est de la haine et la répugnance qu'il ressent envers Ana María ; ce qui le pousse à vouloir l'humilier de cette façon, et à prendre du plaisir en faisant cet acte méprisable. De plus il se sent tout-puissant, supérieur à elle, il la décrit, encore une fois, de manière péjorative, comme une fille sotte : « Pero entonces yo no la miraba con deseo. Le tenía lástima, compadeciéndola por ser tan estúpida, por haber creído en mi mentira, por avanzar así, ridícula, doblada, sujetando la risa que le llenaba la boca por la sorpresa que íbamos a darle a Arsenio. » (p.19)²³⁷.

Quelques mois après cette agression, Ana María meurt. C'est peut-être à cause de sa soudaine disparition qu'il en garde le souvenir intact dans sa mémoire : « Ana María era grande. Es larga y ancha todavía cuando se extiende en la cabaña y la cama de hojas se hunde con su peso. » (p.21)²³⁸. Et peut-être aussi que, au présent de narration, il en garde le souvenir intact parce qu'il culpabilise, et c'est à cause de cette culpabilité qu'elle est devenue la protagoniste de son histoire-songe la plus importante en quelque sorte, celle de la « cabaña de troncos »²³⁹ :

« Diez años en Alaska me dan derecho a no equivocarme. Azuzo los perros y sigo.

Después estoy en la cabaña. Cierro la puerta –sin trancarla, claro– y me acucillo frente a la chimenea para encenderla. Lo hago enseguida (...). Ana María entra corriendo. Sin volverme, sé que es ella y que está desnuda. Cuando la puerta vuelve a cerrarse, sin ruido, Ana María está ya tendida en la cama de hojas, esperando. » (p.27-28)²⁴⁰.

lourds, qui s'agitaient désespérément, de rage et de fatigue. Je les pris, un dans chaque main, et les tripotai dans tous les sens. Elle parvint à dégager un bras et m'enfonça ses ongles dans le visage. Je cherchai alors la caresse la plus humiliante, la plus odieuse. Elle sursauta, puis devint aussitôt immobile, sanglotant, le corps lâche. Je savais qu'elle pleurait, sans faire un geste. Je n'eus jamais, à aucun moment, l'intention de la violer ; je n'avais aucun désir pour elle. Je me levai, j'ouvris la porte et sortis. (...) Puis elle vint tout près de moi. Elle remuait les yeux de haut en bas, me couvrant le visage de regards, du front jusqu'à la bouche. (...) Elle s'approcha un peu plus et me cracha au visage ; elle me regarda à nouveau et partit en courant. » (p.18-19).

²³⁷ *Ibid.* : « Mais à ce moment-là je ne la regardais pas avec désir. Elle me faisait pitié, tant elle était stupide, parce qu'elle m'avait cru, parce qu'elle avançait, comme ça, ridicule, courbée, retenant le rire qui lui emplissait la bouche à penser à la surprise que nous allions faire à Arsénio. » (p.16-17).

²³⁸ *Ibid.* : « Anna-Maria était grande. Elle est toujours grande et forte quand elle s'étend, dans la cabane, et que le lit de feuilles fait un creux sous son poids. » (p.17-18).

²³⁹ *Ibid.* : « cabane de rondins ».

²⁴⁰ *Ibid.* : « Dix ans en Alaska me donnent le droit de ne pas me tromper. Je fouette les chiens et je continue.

Quand il décrit l'aventure imaginaire, nous pouvons percevoir que le caractère agressif, humiliant et dégradant de l'événement réel, n'existe plus, il n'y a plus de place pour le dégoût et la répugnance. De plus, il affirme que : « (...) hay belleza, estoy seguro, en una muchacha que vuelve inesperadamente, desnuda, una noche de tormenta, a guarecerse en la casa de leños que uno mismo se ha construido, tantos años después, casi en el fin del mundo. » (p.32)²⁴¹. Son histoire-songe évoque la beauté, le plaisir et une sensation agréable. Cependant, ce côté positif lié à une femme n'existe que dans la fiction que lui-même a créée. Dans sa réalité, il n'y a pas de place pour une vision positive de la femme : « ¿Por qué hablaba de comprensión unas líneas antes? Ninguna de esas bestias sucias puede comprender nada. » (p.40)²⁴², dit-il à propos des femmes.

À la fin du roman, il nous présente sa théorie sur les femmes, qui confirme qu'effectivement son point de vue est pessimiste, et très négatif :

« He leído que la inteligencia de las mujeres termina de crecer a los veinte o veinticinco años. No sé nada de la inteligencia de las mujeres y tampoco me interesa. Pero el espíritu de las muchachas muere a esa edad, más o menos. Pero muere siempre; terminan siendo todas iguales, con un sentido práctico hediondo, con sus necesidades materiales y un deseo ciego y oscuro de parir un hijo. Piénsese en esto y se sabrá por qué no hay grandes artistas mujeres. Y si uno se casa con una muchacha y un día se despierta al lado de una mujer, es posible que comprenda, sin asco, el alma de los violadores de niñas y el cariño baboso de los viejos que esperan con chocolatines en las esquinas de los liceos. » (p.50)²⁴³.

Plus tard, je suis dans la cabane. Je ferme la porte – pas à clé, bien sûr – et m'accroupis devant la cheminée pour faire le feu. Cela ne me prend qu'un moment (...). Anna-Maria entre en courant. Sans que j'aie à me retourner, je sais que c'est elle et qu'elle est nue. Quand la porte se referme, sans bruit, Anna-Maria est déjà sur le lit de feuilles à attendre. » (p.23).

²⁴¹ *Ibid.* : « Mais il y a quelque chose de beau, j'en suis sûr, dans une jeune fille qui revient, de façon imprévue, nue, une nuit de tempête, se réfugier dans la maison en rondins qu'on s'est construite, tant d'années plus tard, presque au bout du monde. » (p.27).

²⁴² *Ibid.* : « Pourquoi est-ce que je parlais de compréhension quelques lignes plus haut ? Aucune de ces sales bêtes ne peut comprendre. » (p.33).

²⁴³ *Ibid.* : « J'ai lu que l'intelligence des femmes cesse de croître vers vingt ou vingt-cinq ans. Je ne connais rien à l'intelligence des femmes et de toute façon cela ne m'intéresse pas. Mais l'esprit des jeunes filles meurt à cet âge ou à peu près. En tout cas, il meurt, toujours ; elles finissent par être toutes pareilles,

Cette théorie qu'il expose dans le texte est celle qu'il applique avec son ex-femme Cecilia. Le troisième personnage féminin du texte, qui est aussi présenté de manière péjorative. De nouveau, il lui fait subir l'humiliation et la méprise dans la scène de « la rambla ». Il la réveille la nuit, car il ne peut pas effacer de sa conscience l'image de Cecilia qu'il voit descendre cette rue, comme ce fut le cas des années auparavant. Il l'oblige à s'habiller pour répéter la scène :

« Todo esto era demasiado extraño y yo debía tener cara de loco. Se asustó y fuimos. Varias veces subió la calle y vino hacia mí con el vestido blanco donde el viento golpeaba haciéndola inclinarse. Pero allá arriba, en la calle empinada, su paso era distinto, reposado y cauteloso, y la cara que acercaba al atravesar la rambla debajo del farol era seria y amarga. No había nada que hacer y nos volvimos. » (p.56)²⁴⁴.

C'est exactement ce qu'il expose dans sa théorie, Cecilia n'a pas pu maintenir intacte son innocence et sa jeunesse avec le passage du temps. Pour Eladio l'amour ainsi que Cécilia, sont une cause perdue en raison de cette perte de la femme avec le passage du temps : « El amor es maravilloso y absurdo e, incomprensiblemente, visita a cualquier clase de almas. Pero la gente absurda y maravillosa no abunda; y las que lo son, es por poco tiempo, en la primera juventud. Después comienzan a aceptar y se pierden. » (p.49-50)²⁴⁵.

avec un sens pratique répugnant, avec leurs besoins matériels et un désir aveugle et obscur de mettre un enfant au monde. Si on y pense bien, on comprend pourquoi il n'y a pas de grands artistes femmes. Et si vous épousez une jeune fille pour vous réveiller un jour à côté d'une femme, vous comprendrez peut-être, sans dégoût, l'âme des violeurs de jeunes filles et la tendresse baveuse des vieux qui attendent avec des chocolats aux coins des lycées. » (p.39).

²⁴⁴ *Ibid.* : « Tout cela était trop étrange et je devais avoir un visage de fou. Elle eut peur et nous partîmes. Elle monta la rue plusieurs fois et revint vers moi, avec la robe blanche que frappait le vent, la faisant se courber. Mais tout en haut, dans la rue en pente, son pas était différent, calme et prudent, et le visage qui s'approchait en traversant le parc sous le lampadaire était sérieux et amer. Il n'y avait rien à faire et nous nous en retournâmes. » (p.43-44). Cette traduction ne restitue pas, à nos yeux, la poétique onettienne. Peut-être pourrions-nous proposer une autre traduction: « (...)Mais tout en haut, dans la rue en pente, son pas était différent, calme et prudent, et le visage qui s'approchait en traversant le promenade maritime (...)».

²⁴⁵ *Ibid.* : « L'amour est merveilleux et absurde ; et, étrangement, il visite toutes les classes d'êtres. Mais les gens absurdes et merveilleux n'abondent pas ; et ceux qui le sont, c'est pour peu de temps, quand ils sont tout jeunes. Plus tard ils commencent à accepter et à se perdre. » (p.39).

Nous voyons que dans El pozo, Eladio Linacero est porteur d'un message misogyne. Le seul moment où la femme apparaît comme quelqu'un de positif, symbole de beauté, est dans le rêve de la cabane, c'est-à-dire dans l'imaginaire du narrateur.

En raison de cette vision de la femme dans El pozo, Onetti a souvent été accusé de misogynie. Et il est vrai qu'il est facile de confondre le message que nous livre Eladio Linacero, avec l'éventuel message qu'Onetti pourrait vouloir nous transmettre. Dans Un posible Onetti, livre écrit par Ramón Chao²⁴⁶, constitué par des entretiens avec le romancier, le critique pose cette même question à Onetti :

« [Chao] – (...). *Una constante en su obra : la pureza se halla en la niñez, en la juventud, y luego se deteriora.*

[Onetti] – *Sí, lo reconozco. Creo que el hombre, hasta en la vejez, tiene que conservar el espíritu infantil. (...)*

[Chao] – *A los que le acusen de misoginia se les puede contestar que con los hombres tiene usted la misma actitud ; puede tratarse de misantropía.*

[Onetti] – *Claro, puedo ser misógino en El pozo, por ejemplo, pero acá Bob no era femenino, era una fiera... (...). » (p.185)²⁴⁷.*

Comme nous avons vu, dans son œuvre en général, la femme renvoie une image particulière. La femme onettienne est méprisée, humiliée, agressée. Et nous pouvons même le dire, agressée à travers les portraits que les différents narrateurs nous livrent d'elles. Pas de place pour l'espoir, la beauté et l'illusion. Elles sont

²⁴⁶ CHAO, Ramón, *Un posible Onetti*, Barcelona, Editorial Ronsel, 1994. Dorénavant, chaque fois que je citerai *Un posible Onetti*, l'édition sera toujours la même et j'indiquerai entre parenthèses les pages auxquelles je me réfère. Le titre est traduit en français par *Onetti*.

²⁴⁷ CHAO, Ramón, *Onetti*, Paris, Éditions Plon, 1990. Traduit de l'espagnol par Marie-Claude Dana et Danièle Obadia :

« [Chao] – Il y a une constante dans votre œuvre : la pureté appartient à l'enfance et à la jeunesse, ensuite elle se dégrade.

[Onetti] – Oui, je le reconnais volontiers. Je crois que l'homme doit conserver jusqu'à la vieillesse un esprit enfantin. Personnellement, je ne peux pas être l'ami de quelqu'un qui ne serait pas resté un peu enfant. (...)

[Chao] – On peut répondre à ceux qui vous accusent de misogynie que vous avez la même attitude envers les hommes. Seriez-vous misanthrope ?

[Onetti] – Bien sûr, il se peut que je sois misogyne dans Le puits, mais en l'occurrence, Bob n'avait rien de féminin, c'était une bête féroce... (...). » (p.128).

grises et condamnées. La seule qui laisse une place à l'innocence et fait naître un sentiment attendrissant, c'est Victoria, qui, seule et vulnérable, doit faire face à la violence et au désespoir. Mais si elle incarne une vision positive c'est parce qu'elle n'a pas encore dépassé l'âge de la perte. Et elle ne le dépassera jamais, car elle meurt. Son image restera intacte, celle qu'elle était dans son enfance, avant sa mort.

2.3 Portraits cubistes.

En analysant les portraits et les descriptions des récits de notre corpus, nous avons observé qu'à plusieurs reprises dans différentes œuvres, les narrateurs décrivent des personnages d'une manière très singulière ; en les fragmentant pour mettre en relief certains de leurs aspects.

C'est un choix esthétique très intéressant qui nous a fait penser à un mouvement artistique du début du XX^e siècle : le Cubisme.

Héritant des recherches de Cézanne sur la création d'un espace pictural qui ne soit plus une simple imitation du réel, et des arts primitifs qui remettent en cause la tradition occidentale, le Cubisme bouleverse la notion de représentation dans l'art.

Le Cubisme comprend plusieurs étapes. Les protagonistes du mouvement conduisent d'abord une recherche qui pose la question de l'unité de la toile et du traitement des volumes en deux dimensions. Cette première phase du Cubisme, nommée « Cubisme cézannien », se situe entre 1908 et 1910. Une fois conquise l'autonomie du tableau, la question de l'espace se précise, pour devenir une sorte de déconstruction du processus de perception. Cette étape appelée « Cubisme analytique » se poursuit jusqu'en 1912. Enfin, après avoir touché l'abstraction et l'hermétisme, les artistes réintroduisent des signes de lisibilité dans la toile, des éléments issus du quotidien, des papiers et objets collés, mènent ainsi le Cubisme à une réflexion esthétique sur les différents niveaux de référence au réel. Cette dernière étape a été baptisée « Cubisme synthétique ».

Les deux premières phases sont menées par Georges Braque et Pablo Picasso qui, voisins à Montmartre dans les ateliers du Bateau-Lavoir, travaillent en étroite collaboration. Ils sont rejoints par Juan Gris en 1911 et le sculpteur Henri Laurens en 1915 ; ils influenceront aussi la jeune génération de peintres des années dix.

Le Cubisme n'a pas surgi dans l'œuvre de Picasso spontanément ; il a été précédé d'expériences progressives à partir d'un triple enseignement, celui de Cézanne, celui de l'art africain, et celui de la sculpture ibérique. La rupture avec l'image classique est accomplie en 1908, après Les Demoiselles d'Avignon²⁴⁸.

La conception cubiste consiste à recomposer le réel en rassemblant en une seule image de synthèse toutes les indications données par l'observation sous différents angles du sujet. Picasso, dans ses portraits de Fernande²⁴⁹, ne vise pas à la vraisemblance, il tente de donner une représentation de la nature qui ne soit pas une image d'un point de vue, mais montre la construction, la forme, la solidarité du réel, la fragmentation des objets servant à établir l'espace et leurs relations dans cet espace.

Les cubistes suscitent une image nouvelle en dessinant un individu ou un objet sous plusieurs angles, et en incluant au tableau de la matière, journaux collés, papiers de toutes sortes. Le résultat est un démantèlement de la réalité pour la recomposer sur la surface plane de la toile.

Les premières investigations et les conquêtes de Picasso et de Braque proposaient, en même temps qu'une esthétique, une poétique et une morale. Et c'est bien par là que le Cubisme dépasse les mouvements qui l'avaient précédé, l'impressionnisme, le symbolisme, le fauvisme, les solutions qu'ils apportent aux différents problèmes de l'art plastique engagent aussi bien l'homme que l'artiste, elles définissent une nouvelle prise de position du créateur vis-à-vis de lui-même et vis-à-vis de la société. Les objets, fragmentés, démultipliés, se regroupent à partir d'un système plastique fondé sur des correspondances de rythmes et de volumes, des reflets, des échos : « Tout est reconnaissable, mais à s'y méconnaître »²⁵⁰ dira Beckett.

²⁴⁸ Voir annexe II: Les Demoiselles d'Avignon, Pablo Picasso, p.477.

²⁴⁹ Voir annexe III: Portraits de Fernande, Pablo Picasso, p.479.

²⁵⁰ BECKETT, Samuel; *Disjecte, Miscellaneous writings and a Dramatic fragment*, Directed by Roby Cohn, Grove Presse, 1995.

L'influence du Cubisme se fait sentir dans toute l'Europe. L'abstraction de Piet Mondrian, le Constructivisme russe, le Suprématisme de Kasimir Malevitch, et même le Futurisme, qui sera en rivalité avec le Cubisme, tous sont redevables des innovations originaires mises en place par Braque et Picasso.

Par ailleurs, pendant les années de l'éclosion du Cubisme, les poètes accompagnèrent souvent les peintres. En particulier Apollinaire, Max Jacob, Blaise Cendrars et Pierre Reverdy qui fonda en 1917 la revue Nord-Sud, dédiée au Cubisme et à Picasso. Les poètes s'appliqueront à utiliser les procédés cubistes dans leurs créations. Ainsi Apollinaire va-t-il supprimer la ponctuation en poésie, il juxtapose des verbes sans lien logique entre eux, comme le font Braque et Picasso en rapprochant dans leurs collages des matériaux pas du tout homogènes. Par ailleurs, Apollinaire introduit dans la poésie la liberté de la parole, ce qui revivifiera le vers libre.

Bien que les textes que nous étudions n'appartiennent pas au domaine de la poésie, après avoir réalisé une étude approfondie sur le personnage et les portraits de celui-ci, nous avons constaté que les techniques narratives utilisées pour créer les portraits littéraires, finissent par présenter une image du personnage qui pourrait ressembler à un portrait « cubiste » littéraire. Un des exemples les plus flagrants est celui de Los adioses. Dans ce texte, le narrateur utilise son regard subjectif pour décrire sa position, derrière le comptoir, tout ce qu'il voit. C'est ainsi qu'il nous présente la jeune femme :

« No puedo saber si la había visto antes o si la descubrí en aquel momento, apoyada en el marco de la puerta: un pedazo de pollera, un zapato, un costado de la valija introducidos en la luz de las lámparas. Tal vez tampoco la haya visto entonces, en el momento en que empezó el año, y sólo imaginé; no recuerdo, su presencia inmóvil situada con exactitud entre el alborozo y la noche. » (p.46)²⁵¹.

²⁵¹ *Les adieux*, op. cit. : « Je ne me souviens pas vraiment si je l'avais vue avant ou si je l'aperçus à ce moment-là, appuyée sur le montant de la porte : un bout de jupe, une chaussure et le côté d'une valise exposés à la lumière des lampes. » (p.59).

C'est ainsi que le narrateur décrit la première fois qu'il voit la jeune femme ; en utilisant un procédé de segmentation et en ne nous présentant que des fragments de ce qu'elle est. C'est souvent selon le même procédé qu'il décrit la jeune femme :

« Entonces sí la recuerdo, no verdaderamente a ella, no su pierna y su valija, sino a los hombres tambaleantes que salían, volviéndose uno tras otro, como si se hubiera pasado la palabra, como si se hubieran desvanecido el sexo de las mujeres que los acompañaban, para hacer preguntas e invitaciones insinceras a lo que estaba un poco más allá de la pollera, de la valija y el zapato iluminados. » (p.46-47)²⁵².

Mais il est possible que l'exemple le plus flagrant du « portrait cubiste » soit celui qu'il fait, vers la fin du récit, du malade : « (...) aparte de esto, no era nada más que pómulos, la dureza de la sonrisa, el brillo de los ojos, activo e infantil. Me costaba creer que pudiera hacerse una cara con tan poca cosa: le agregé una frente ensanchada y amarilla, ojeras, líneas azules a los lados de la nariz, cejas unidas, retintas. » (p.89)²⁵³. Cette description correspond peut-être plus à une caricature qu'à un portrait. Ici, la personne n'est définie qu'à travers quelques traits, les pommettes saillantes, la dureté du sourire et l'éclat des yeux. Puis, comme le narrateur le précise bien, c'est lui qui ajoute quelques traits ; il module donc le portrait à son aise comme le ferait un peintre. Il définit l'homme avec le moins d'information possible. Le résultat a un effet cubiste, désarticulé, fragmenté ; à la fin, nous ne voyons que les traits que le créateur a voulu mettre en relief. C'est une hyperbole imagée.

Ce n'est pas le seul cas dans lequel le narrateur manipule à son aise les traits des portraits :

²⁵² *Ibidem* : « Alors, bien sûr, je me souviens d'elle ; mais pas tant d'elle, de sa jambe et de sa valise, ... que des hommes titubants qui sortaient en se retournant l'un après l'autre, comme s'ils s'étaient donné le mot, comme s'ils oubliaient qu'ils étaient accompagnés de femmes, pour poser des questions et faire des invitations peu honnêtes à ce qui était un peu plus loin que le bord de la jupe, la valise et la chaussure illuminés. » (p.59-60).

²⁵³ *Ibid.* : « (...) outre cela, il n'était que ses pommettes saillantes, la dureté de son sourire, l'éclat de ses yeux, alerte et puéril. J'avais du mal à croire qu'il pût se forger un visage avec si peu de choses : je lui ajoutai un front large et jaune, des cernes, des lignes bleues de chaque côté du nez, des sourcils unis, bien foncés. » (p.132-133).

« Ahora ella estaba dentro del almacén, sentada cerca de la puerta, la valija entre los zapatos, un pequeño sombrero en la falda, la cabeza alzada para hablar con Levy chico que se moría de sueño. Tenía un traje sastre gris, guantes blancos puestos, una cartera oscura colgada del hombro; lo digo para terminar en seguida con todo lo que era de ella y no era su cara redonda, brillando por el calor, fluctuando detrás de las serpentinas suspendidas de la guirnalda y que empezaba a mover el aire de la madrugada. » (p.47)²⁵⁴.

En segmentant les personnages lors des descriptions, le narrateur a tendance à les isoler, quelques fois à les déshumaniser, et à les immobiliser, en restituant ainsi les effets de leur aliénation, surtout celle du malade. Pendant un moment, la jeune fille n'est que « (...) un pedazo de pollera, un zapato, un costado de la valija (...). » (p.46)²⁵⁵. Il décrit minutieusement les mains du protagoniste :

« La interrupción quedaba anulada si en lugar de entregarme sus cartas como todos los que vivían en el pueblo, presenciaba la caída del sello fechador, manejado por una mano monótona y anónima que se disolvía en la bocamanga abotonada de un guardapolvo, una mano variable que no correspondía a ninguna cara, a ningún par de ojos que insinuaran hacerse cargo y deducir. » (p.21-22)²⁵⁶.

La description d'un geste isolé suggère la mécanisation et l'aliénation, ainsi que le manque de communication entre les personnages, y compris celui du narrateur. Le regard du narrateur a tendance à capter et immobiliser les personnages, il crée ainsi des images fixes, fragmentées et désarticulées.

²⁵⁴ *Ibid.* : « Quand à elle, elle était maintenant dans le bistrot, assise près de la porte, la valise entre les chaussures, un petit chapeau sur les genoux, la tête relevée pour parler au jeune Lévy qui tombait de sommeil. Elle portait un tailleur gris, des gants blancs et un sac à main foncé à l'épaule ; je le dis pour en finir tout de suite avec sa description, à part son visage rond, lustré par la chaleur, se balançant derrière les serpentins accrochés à la guirlande que la brise du matin commençait à agiter. » (p.60-61).

²⁵⁵ *Ibid.* : « (...) un bout de jupe, une chaussure et le côté d'une valise exposés à la lumière des lampes. » (p.59).

²⁵⁶ *Ibid.* : « La rupture pouvait être annulée si, au lieu de me remettre ses lettres comme tous les autres qui vivaient dans le village, il assistait à l'oblitération du timbre, effectuée par une main lasse et anonyme qui disparaissait dans la manche boutonnée d'une blouse de travail, une main variable qui ne correspondait à aucun visage, à aucune paire d'yeux qui prétendrait être au courant et déduire. » (p.22-23).

Même si moins présents dans les autres textes d'Onetti, nous trouvons d'autres exemples dans notre corpus onettien. Dans Para esta noche, nous avons remarqué plusieurs exemples, surtout en ce qui concerne les descriptions de Victoria. « No tenía remordimientos al repetirse, mirando desde arriba el diminuto gorro de lana, la punta de la corta nariz, el brillo excesivo de los ojos tranquilos y misteriosos. » (p.154)²⁵⁷ ; ou encore : « (...) –le veía el perfil, la corta nariz, el ojo severo, aquella retorcida mitad de la boca que entraba fríamente en la mejilla. » (p.191)²⁵⁸. Le narrateur réussit, avec quelques éléments isolés, à tracer un portrait d'ensemble. Mais finalement, nous n'aurons pas une image réaliste de la figure du personnage, juste quelques éléments ; comme pour les portraits de Fernande²⁵⁹ de Picasso par exemple, son but n'étant pas celui de tracer un portrait fidèle à la réalité, mais de matérialiser une vue d'ensemble, en cumulant les différents points de vue : « “Una boca que podría ser suprimida sin que los demás se dieran cuenta. Una boca que protege del asco de la intimidad y libra de la tentación. Un foso, una clausura.” » (p.207)²⁶⁰ pense Larsen à propos de Petrus.

*

* *

Dans La jalousie nous retrouvons aussi des descriptions qui nous évoquent des images cubistes, surtout en ce qui concerne A... : « Ses yeux sont très grands, brillants, de couleur verte, bordés de cils longs et courbes. Ils paraissent toujours se présenter en face, même quand le visage est de profil. Elle les maintient continuellement dans leur plus large ouverture, en toutes circonstances, sans jamais battre des paupières. » (p.202). Dans cette citation, l'effet même d'immobilité et de quiétude peut faire penser à un tableau.

²⁵⁷ *Une nuit de chien*, op. cit. : « Il n'avait pas de remords à se répéter, en regardant de haut le petit bonnet de laine, la pointe du nez court, l'éclat excessif des yeux tranquilles et mystérieux. » (p.192).

²⁵⁸ *Ibidem* : « Il la voyait de profil, le nez court, l'œil sévère, cette moitié tordue de la bouche qui entrain froidement dans la joue. » (p.238).

²⁵⁹ Voir annexe III : Portraits de Fernande, Pablo picasso, p. 479.

²⁶⁰ *Le chantier*, op. cit. : « “Une bouche que l'on pourrait supprimer sans que personne s'en rendît compte. Une bouche qui vous protège du dégoût de l'intimité et supprime la tentation. Une fosse, une barrière.” » (p.212).

De plus, dans le texte de Robbe-Grillet, il y a une forte présence de formes géométriques. Le narrateur insiste souvent sur cet aspect-là, et lorsqu'il fait une description, il la ramène toujours sur le champ géométrique : « La silhouette de A..., découpée en lamelles horizontales par la jalousie, derrière la fenêtre de la chambre, a maintenant disparu. » (p.41).

Les personnages sont réduits à des détails précis : « Les bras de A..., un peu moins nets que ceux de son voisin à cause de la teinte – pourtant pâle – du tissu, reposent également sur les accoudoirs. Les quatre mains sont alignées, immobiles. L'espace entre la main gauche de A... et la main droite de Franck est de dix centimètres, environ. » (p.30). Nous retrouvons ici le côté géométrique des explications du narrateur, qui nous rappelle les images des portraits cubistes. Et en effet, le narrateur de La jalousie compare et met en parallèle ses personnages et les formes géométriques : « Comme A... fait porter l'exacte moitié de son poids sur chacun des hauts talons de ses chaussures, la symétrie de tout son corps est parfaite. » (p.136) ; les lignes, les cadres, et le triangle, forme géométrique très symbolique dans La jalousie à cause du triangle amoureux, ont beaucoup d'importance.

A... apparaît souvent dans un cadre, comme si nous nous trouvions face à un tableau : « La fenêtre de la chambre – celle qui est la plus proche du couloir – s'ouvre à deux battants. Le buste de A... s'y tient encadré. » (p.41). Ce qui nous rappelle que A... n'existe pas en dehors des lignes du roman, en dehors du « cadre du roman ». Un passage du texte a attiré notre attention : « Seul le carré de la fenêtre fait une tache d'un violet plus clair, sur laquelle se découpe la silhouette noire de A... : la ligne des épaules et des bras, le contour de la chevelure. Il est impossible, sous cet éclairage, de savoir si la tête se présente de face ou de dos. » (p.137). Ici, la description de A... pourrait correspondre exactement à celle d'un tableau, d'un collage cubiste dans lequel nous ne pouvons pas définir dans quelle position se trouve la figure de la femme dessinée.

*

*

*

Le cas du Palace comme nous l'avons vu, est très particulier. Les personnages sont souvent décrits par rapport à des objets, ou simplement en tant qu'objets, par exemple « l'homme-fusil ». Et c'est à travers ce procédé-là qu'ils sont déshumanisés. Cependant, nous retrouvons un caractère cubiste dans quelques descriptions de l'étudiant. En effet, à plusieurs reprises, l'étudiant est décrit comme un être fragmenté, un être aux différentes parties désarticulées :

« (...) puis il cessa tout à fait de l'écouter, de l'entendre (c'est-à-dire cette partie de lui-même qui diminuait, rapetissait, s'amenuisait à toute vitesse, n'avait plus maintenant que les dimensions et la voix dérisoire d'une minuscule poupée costumée en singe, une lilliputienne et noire mandragore furibonde, jeteuse de sorts et malfaisante), s'entendant dire tout haut (c'est-à-dire cette autre partie de lui-même qui à présent était assise sur un banc au milieu de cette autre partie de lui-même qui était la vaste esplanade autour de laquelle continuait toujours à se poursuivre l'éternelle ronde des petits tramways) (...) » (p.221).

Les portraits faits des personnages dans les œuvres de notre corpus, marqués par les caractéristiques des portraits cubistes, sont très novateurs. Mais la fragmentation qui caractérise les portraits cubistes, ne se limite pas, dans nos textes, aux descriptions des personnages, et va encore plus loin comme nous le verrons dans l'étude des voix narratives dans la deuxième partie. Nous allons voir maintenant, qu'à travers cette réinvention du portrait, la conception du personnage est complètement bousculée : en construisant les figures des personnages, le narrateur ne fait que « déconstruire ».

CHAPITRE 3 : Construction et déconstruction du personnage.

3.1 Des personnages en construction.

Dans El astillero, l'entrecroisement de la réalité et du monde illusoire permet au narrateur de présenter les personnages en évolution, en les décrivant dans des circonstances très différentes.

L'identité de Larsen apparaît segmentée, comme si ce personnage se construisait à partir de différentes optiques ou points de vue. Dans El astillero, le lecteur se trouve confronté à une série de visions simultanées du même personnage. Chaque rôle que Larsen assume développe une possibilité, c'est-à-dire que dans chaque domaine du roman, Larsen essaye une projection impossible en un autre être : « Avanzó lentamente la cabeza, impassible, casi inocente, gozándose en la solitaria delincuencia, sospechando confusamente que el juego deliberado de continuar siendo Larsen era incontables veces más infantil que el que jugaba ahora. » (p.111)²⁶¹.

Comme nous venons de voir dans la partie précédente, tout au long du récit, le narrateur fait plusieurs portraits des personnages. Cependant ils ne correspondent pas à des descriptions minutieuses des visages de ces derniers (d'ailleurs nous ne savons pas à quoi ressemble Larsen), mais plutôt à des descriptions de certains des détails qui les caractérisent. Nous avons vu que les sourires reviennent constamment. Mais à travers des descriptions qui les transforment la plupart du temps en grimaces, les portraits prennent la forme de caricatures qui se contredisent les unes les autres, en effaçant toute crédibilité à la description.

²⁶¹ *Le chantier*, op. cit. : « Il avançait lentement la tête, impassible, presque innocent, prenant plaisir à sa culpabilité solitaire, pressentant vaguement que le jeu délibéré de continuer à être Larsen était infiniment plus infantile que celui qu'il jouait à présent. » (p.84).

Dans El astillero, la peur du néant conduit Larsen à masquer son insignifiance par un nouveau « moi » qui effacerait les antérieurs. Il adopte le mensonge comme mode de vie à cause de la crainte qu'il a du vide de l'existence, car il ne peut pas vivre sans croire en quelque chose, ou du moins sans faire semblant de croire, donc, il décide de rentrer complètement dans la farce : « (...) porque cada uno necesita, además, proteger una farsa personal. » dit Larsen (p.138)²⁶². Il doit s'inventer une multitude de responsabilités qui ajournent la vérité, l'acceptation définitive de sa vieillesse, de son insignifiance de « (...) la indiscutida decadencia de Larsen (...) » (p.172)²⁶³. Depuis le début, depuis son arrivée à Santa María, Larsen sait qu'il va entrer dans un jeu absurde et irréel, mais c'est la seule issue pour avoir conscience d'être :

« Varias veces, a contar desde la tarde en que desembarcó impensadamente en Puerto Astillero, detrás de una mujer gorda cargada con una canasta y una niña dormida, había presentado el hueco voraz de una trampa indefinible. Ahora estaba en la trampa y era incapaz de nombrarla, incapaz de conocer que había viajado (...), para quietarse en un refugio final desesperanzado y absurdo. » (p.78)²⁶⁴.

En effet ce piège duquel Larsen ne peut plus sortir, c'est celui de l'existence même. Larsen est un homme vaincu, vaincu par le temps qui passe, vaincu par les multiples échecs de son passé et de son présent, vaincu par l'existence : « Por las tardes, los cielos de invierno, cargados o desoladamente limpios, que entraban por la ventana rota podían mirar y envolver a un hombre viejo que había desistido de sí mismo (...). » (p.197).²⁶⁵

C'est dans ce contexte-là que sont construits les personnages. Mais, l'absence de tout espoir transforme Larsen et les autres personnages en caricatures

²⁶² *Ibidem* : « (...) chacun de nous a une comédie personnelle à protéger. » (p.120).

²⁶³ *Ibid.* : « (...) l'évidente décadence de Larsen. » (p.166).

²⁶⁴ *Ibid.* : « Plusieurs fois, depuis le soir où il avait débarqué inopinément à *Port-Chantier* derrière une grosse femme chargée d'une corbeille et d'une petite fille endormie, il avait senti le trou vorace d'un piège indéfinissable. À présent il était dans ce piège et il était incapable de lui donner un nom, incapable de reconnaître qu'il avait voyagé (...), pour espérer finir en paix dans un refuge absurde et sans espoir. » (p.40).

²⁶⁵ *Ibid.* : « L'après-midi, les ciels d'hiver nuageux ou désespérément clairs qui entraient par les vitres cassées, pouvaient voir et envelopper un vieil homme qui avait renoncé à lui-même (...). » (p.198).

d'êtres humains qui ne s'intéressent plus à rien. Ils s'amusent à parodier une existence active et normale, mais ce ne sont plus des êtres humains, ce sont des fantômes vides, déchirés par la décrépitude de l'hiver et de leur existence : « (...) ella no era una persona sino el acto, la facultad de mirar ; y lo mirado (...). » (p.190)²⁶⁶ dit le narrateur à propos de la femme de Gálvez.

La duplicité de Larsen, aussi présente chez les autres personnages, se caractérise par la théâtralité de la mise en scène des différents jeux de situation. Tout d'abord, le lieu où se met en place la farce est décrit comme s'il s'agissait d'un espace de représentation : « (...) hacía sonar los tacos sobre el piso polvoriento de la gran sala vacía. » (p.88)²⁶⁷. Les gestes des personnages sont décrits méticuleusement par le narrateur. À propos de Gálvez : « La revelación periódica lo obligaba a interrumpirse y caminar, ir y volver por la gran sala desierta, las manos en la espalda (...). » (p.86)²⁶⁸. Nous avons l'impression que les descriptions prennent la forme de didascalies théâtrales. Il s'agit en effet d'une véritable mise en scène : « (...) pensó que la casilla formaba parte del juego, que la había construido y habilitado con el solo propósito de albergar escenas que no podían ser representadas en el astillero. » (p.123)²⁶⁹.

Les personnages sont des acteurs qui jouent des rôles ; ils représentent ce qu'ils ne sont pas. Larsen joue le rôle de sous-directeur : « (...) y ahora llegaba cada mañana antes que nadie, pensaba, temblando de frío, sin admitir que sólo había aventajado a Gálvez y a Kunz para instalarse en la pieza designada como asiento de la Gerencia General (...). » (p.86)²⁷⁰. Larsen met également en place d'autres rôles : « (...) e imaginaba a veces ser el viejo Petrus, manejar sus experiencias y

²⁶⁶ *Ibid.* : « (...) elle n'était plus une personne, mais l'acte, la faculté de regarder ; et ce qui était regardé (...). » (p.189).

²⁶⁷ *Ibid.* : « (...) il faisait sonner ses talons sur le plancher poussiéreux de la grande salle vide. » (p.53).

²⁶⁸ *Ibid.* : « Cette révélation périodique l'obligeait à s'interrompre et à marcher de long en large dans la grande pièce déserte, les mains derrière le dos (...). » (p.50).

²⁶⁹ *Ibid.* : « (...) il pensa que la cabane faisait partie du jeu, qu'on ne l'avait construite et habitée que pour abriter des scènes qui ne pouvaient être jouées au chantier. » (p.99-100).

²⁷⁰ *Ibid.* : « (...) et maintenant il arrivait chaque matin avant tout le monde, pensait-il, tremblant de froid, sans vouloir admettre qu'il n'avait devancé que Galvez et Kunz et il s'installait dans la pièce élevée au rang de bureau de la sous-direction (...). » (p.50-51).

sus intereses. » (p.87)²⁷¹. Peut-être assume-t-il de jouer des rôles pour avoir le rôle qu'il aurait voulu tenir dans son passé. Larsen et son rôle sont comme deux miroirs qui s'affrontent et qui finissent par se mettre en question l'un l'autre, et donc par mettre en doute la vraisemblance de sa propre réalité.

Les personnages changent de masque, ils se dédoublent et changent d'identité. Le champ lexical correspond à celui d'une représentation théâtrale ; le mot « scène » est souvent employé, ainsi que le mot « masque » qui revient constamment dans le récit : « El tórax de niño, las piernas raquílicas, y hasta las mismas manos hechas de alambre y papeles viejos, se aplanaban sin bulto entre las mantas. Nada más que la cabeza ciega e indiferente, la máscara preparada para un susto sobre la almohada. » (p.146)²⁷², ou encore : « La mujer tenía el pelo grasiento peinado sobre los ojos y la mueca repetida de la negativa era ya una segunda cara, una máscara móvil y permanente de la que sólo se despojaba, tal vez, en el sueño. » (p.151)²⁷³. L'exemple le plus significatif est celui de Gálvez. Ce n'est qu'avec la mort que tombe son masque et que nous découvrons son véritable visage :

« (...) ahora está sin sonrisa, él tuvo siempre esta cara debajo de la otra, todo el tiempo, mientras intentaba hacernos creer que vivía, mientras se moría aburrido entre una ya perdida mujer preñada, dos perros de hocico en punta, yo y Kunz, el barro infinito, la sombra del astillero y la grosería de la esperanza. » (p.221)²⁷⁴.

Comme nous l'avons vu, les femmes sont décrites d'une façon très grotesque, comique à force de dérision : « Las mujeres eran pocas, raídas, chillonas y

²⁷¹ *Ibid.* : « (...) il s'imaginait parfois être le vieux Petrus en train de brasser ses expériences et ses intérêts. » (p.52).

²⁷² *Ibid.* : « Le thorax d'enfant, les jambes rachitiques, et même les mains faites comme de fil de fer et de vieux papier ne se remarquaient même pas sous les couvertures. Rien que cette tête aveugle et indifférente, le masque prêt à toute éventualité. » (p.131).

²⁷³ *Ibid.* : « La femme avait une frange grasse qui tombait sur ses sourcils et sa moue répétée de refus était devenue un second visage, un masque mobile, durable, qu'elle ne déposait, peut-être, que dans le sommeil. » (p.137).

²⁷⁴ *Ibid.* : « (...) il n'a plus son sourire à présent, il a toujours eu ce visage sous son sourire, pendant tout le temps qu'il a essayé de nous faire croire qu'il vivait, alors qu'il mourait d'ennui entre une femme enceinte fichue elle aussi, deux chiens au museau pointu, Kunz et moi, la boue à l'infini, l'ombre du chantier et la grossièreté de l'espoir. » (p.230).

baratas. » (p.150)²⁷⁵. Angélica Inés est constamment dévalorisée : « Vimos a la hija de Jeremías Petrus –única, idiota, soltera– (...). » (p.62)²⁷⁶. Et les différents portraits que dresse le narrateur sont contradictoires : « (...) era alta y rubia, tenía a veces treinta años y otras cuarenta. Le quedaban restos de infancia en los ojos que entornaba para mirar (...) un poco en el pecho liso, en la camisa de hombre y el pequeño lazo de terciopelo al cuello (...). » (p.65)²⁷⁷. Plus loin dans le récit, il la décrit ainsi : « Era alta, redonda, pechugona, con grandes nalgas (...). » (p.163)²⁷⁸. Et quand elle va voir Larsen dans le chantier, il dit : « (...) esa tarde estaba disfrazada de mujer (...). » (p.171)²⁷⁹. La notion de portrait est mise en évidence ; le lecteur ne peut pas savoir comment elle est puisqu'à chaque fois elle est décrite d'une façon différente.

Le narrateur construit les personnages dans ce contexte de farce et de duplicité. Ils ne sont pas ce qu'ils font semblant d'être, ni ce qu'ils veulent croire qu'ils sont, pour échapper à un piège. Mais l'entrecroisement des deux plans nous montre l'ambiguïté de leur vie, de leur être. À la fin, ce qui nous reste, ce sont des caricatures de personnages ambigus.

*

* *

Dans Los adioses, entre la narration et le lecteur se place le narrateur, un narrateur témoin qui est aussi un personnage. Comme nous l'avons vu, le lecteur n'apprend presque rien sur lui, il est anonyme, mais nous savons où il travaille, et l'endroit depuis lequel il observe le protagoniste, et à partir duquel il construit le récit et donc les personnages. Puisque ce récit se constitue à partir de son point de vue, à travers ce qu'il observe, ce qu'il déduit : « De modo que pude jugar con calma a

²⁷⁵ *Ibid.* : « Les femmes étaient peu nombreuses, passablement usées, criardes et bon marché. » (p.136).

²⁷⁶ *Ibid.* : « Et nous vîmes aussi la jeune fille de Jérémias Petrus – unique, idiote et célibataire (...). » (p.16).

²⁷⁷ *Ibid.* : « (...) elle était grande et blonde, elle avait tantôt trente ans et tantôt quarante. Il y avait des traces d'enfance dans ses yeux clairs qu'elle fermait à moitié pour vous regarder (...) un peu d'enfance encore dans la poitrine plate, dans la chemise d'homme et dans le petit ruban de velours qui nouait le col (...). » (p.21).

²⁷⁸ *Ibid.* : « Elle était grande, bien en chair, mamelue, avec de larges fesses (...). » (p.153).

²⁷⁹ *Ibid.* : « Cet après-midi-là, elle était déguisée en femme (...). » (p.163).

pronósticos y adivinaciones, preocuparme seriamente por sus defectos, calcular sus años, su bondad. “Estaría más cómodo si la odiara”, pensaba. » (p.68)²⁸⁰ ; et ce qu’il entend dire à autrui : « La muchacha resurgió en los chismes del enfermero (...). » (p.91)²⁸¹. Car, comme nous, lecteur, lui non plus, il ne connaît rien sur le protagoniste, ni sur les deux femmes.

Le narrateur s’investit tellement dans cette histoire qu’il devient un de ses personnages. Un personnage essentiel car c’est le seul qui a droit à la parole. En effet, dans Los adioses, tout passe par le philtre du narrateur. Les trois personnages les plus importants, à savoir le malade et les deux femmes, ne sont pas autonomes, ils n’ont pas droit à la parole, c’est le narrateur qui leur octroie les actes, les intentions et les pensées, toujours transmis au lecteur à travers lui : « “Es la primera vez que habla, pensé al entrar en el almacén; todo lo anterior fueron monosílabos, gruñidos, gestos, una sola palabra. Está borracho, pero no de alcohol, y necesita seguir hablando, como si se despeñara y quisiera terminar cuanto antes.” » (p.88)²⁸².

Le narrateur est apparemment un observateur. Cependant, entre l’homme et lui un lien s’établit grâce aux lettres que le malade reçoit : « (...) los que llegaban regularmente escritos por las mismas manos. Eran dos tipos de sobres, unos con tinta azul, otros a máquina (...). » (p.23)²⁸³. Comme nous l’avons vu, le narrateur reviendra plusieurs fois sur ce détail, car à la fin c’est la seule vérité qu’il détient et qu’il connaît avec certitude de la vie du malade.

Le malade est arrivé au village pour se faire soigner, mais depuis le début, le narrateur nous fait comprendre qu’il ne guérira pas. Sa maladie a, dans le texte, une fonction essentielle, celle d’approfondir une réflexion sur l’existence au sens

²⁸⁰ *Los adieux*, op. cit. : « De sorte que je pus jouer en toute quiétude aux pronostics et aux devinettes, me préoccuper sérieusement de ses défauts, évaluer son âge, sa bonté. “Je serai plus à l’aise si je la haïssais”, pensai-je. » (p.96).

²⁸¹ *Ibidem* : « Puis la jeune fille réapparut ; selon les racontars de l’infirmier (...). » (p.137).

²⁸² *Ibid.* : « “C’est la première fois qu’il parle”, pensai-je, en entrant dans le bistrot ; “jusqu’à maintenant, il n’y a eu que des monosyllabes, des grognements, des gestes, un seul mot. Il est ivre, mais pas d’alcool, et il sent le besoin de continuer à parler, comme s’il était en chute libre et qu’il voulait en terminer au plus vite.” » (p.131).

²⁸³ *Ibid.* : « (...) celles qui arrivaient régulièrement, écrites par les mêmes mains. Il y en avait deux sortes ; celles qui étaient écrites à l’encre bleue et celles qui étaient tapées à la machine. » (p.25).

philosophique. De cet approfondissement dans l'âme surgit une particulière conception du monde fondée sur une aliénation obsessionnelle, très présente dans la structure du récit.

Il y a deux structures majeures dans Los adioses, la plus évidente est l'histoire des relations entre le protagoniste et les deux femmes. Le récit fondé sur les observations du narrateur nous fait penser que la relation qui s'est établie entre les trois personnages est celle d'un triangle amoureux. Ainsi, dans le roman se crée un suspense qui est maintenu jusqu'à la fin.

La deuxième moitié du texte est l'« épilogue » de l'histoire plus intime qui s'établit entre le narrateur et le protagoniste. Cette relation plus intime pousse le narrateur à réfléchir sur l'existence que mène le malade tout en sachant que la fin est proche ; et à réfléchir sur sa propre vie. C'est au moment où le narrateur parle d'épilogue que cette relation semble arriver à son point culminant :

« Ella me sonrió mientras encendía otro cigarrillo; continuaba sonriendo detrás del humo y de pronto, o como si yo acabara de enterarme, todo cambió. Yo era el más débil de los dos, el equivocado; yo estaba descubriendo la invariada desdicha de mis quince años en el pueblo, el arrepentimiento de haber pagado como precio la soledad, el almacén, esta manera de no ser nada. Yo era minúsculo, sin significado, muerto. » (p.68)²⁸⁴.

L'histoire intime permet au narrateur de découvrir d'une façon lente et incertaine, sa propre aliénation et son néant quotidien. La première moitié du récit est consacrée à cette découverte, mais par la suite une distance s'établit entre protagoniste et narrateur. La structure de cette relation intime est close.

Cette relation entre le protagoniste et le narrateur nous aide à saisir l'aliénation et la solitude qui occupent une grande place dans ce texte :

²⁸⁴ *Ibid.* : « Elle me sourit pendant qu'elle allumait une autre cigarette. Elle continuait à sourire derrière la fumée puis, soudain, ou comme si je venais de m'en apercevoir, tout changea. J'étais le plus faible des deux, celui qui se trompait ; je prenais tout à coup conscience de l'inexorable infortune de mes quinze années dans le village, du regret de ce que j'avais obtenu en retour : la solitude, le bistrot, cette façon de n'être rien. J'étais minuscule, insignifiant, mort. » (p.96-97).

« Así quedamos, el hombre y yo, virtualmente desconocidos y como al principio ; muy de tarde en tarde se acomodaba en el rincón del mostrador para repetir su perfil encima de la botella de cerveza (...) para forcejear conmigo en el habitual duelo nunca declarado : luchando él por hacerme desaparecer, por borrar el testimonio de fracaso y desgracia que yo me emperraba en dar ; luchando yo por la dudosa victoria de convencerlo de que todo esto era cierto, enfermedad, separación, acabamiento. » (p.37)²⁸⁵.

Aussi, comme nous avons vu dans l'étude des portraits, la façon de décrire les personnages, leurs gestes et leurs mouvements ont tendance à les immobiliser, les déshumaniser en les aliénant. Le regard du narrateur capte des moments de la vie des personnages, des gestes de ces derniers, et il crée des images fixes.

Onetti fait entrer le lecteur dans la conscience du narrateur qui le guide dans une version crédible des faits, et qui lui fait accepter sans hésiter, sa crédibilité. Mais le narrateur situe l'histoire et les personnages dans un domaine incertain, comme le suggère la fin du récit. Le critique Omar Prego l'indique très justement :

« Toda la óptica de la novela está teñida, entonces, por prejuicios, por la mediocridad, por los temores y por las fobias del bolichero. Ese individuo, que también es un personaje, nos obliga a aceptar, nos impone su punto de vista y al mismo tiempo nos aconseja, muy a la sordina, que desconfiemos de lo que nos cuenta. Pero el lector no tiene otro camino que aceptar su versión. Y jugar al descarte. El lector tiene que meterse en la historia, tiene que participar, como se dice ahora, y nunca estará seguro de nada, salvo de los hechos primarios. Pero ¿qué significan los hechos en su crudeza total, en su

²⁸⁵ *Ibid.* : « Nous étions là, l'homme et moi, pratiquement inconnus, comme au début. Il venait encore s'installer dans le coin du comptoir, mais de moins en moins souvent ; il offrait son profil au-dessus de la bouteille de bière (...) pour m'affronter dans cet éternel duel jamais déclaré, où il luttait pour me faire disparaître, pour effacer le témoignage d'échec et de malheur que je m'entêtais à rendre, et où je luttais, moi, pour la douteuse victoire de le convaincre que tout cela était réel : maladie, séparation, fin. » (p.45). Cette traduction ne restitue pas, à nos yeux, la poétique onettienne. Peut-être pourrions-nous proposer une autre traduction : « Nous étions là, l'homme et moi, virtuellement inconnus et comme au début. (...); luttant de mon côté, pour la douteuse victoire de le convaincre que tout cela était vrai, maladie, séparation, achèvement. ».

desnudez? Nada. Son simples gestos que es preciso traducir, descifrar, darles sentido. No hay trampa ninguna en la novela. El lector se convierte en complice. » (p.1).²⁸⁶

*

*

*

Nous avons déjà vu la conception négative que l'étudiant du Palace a envers lui-même, envers la personne qu'il est devenu. Quand le narrateur décrit ses pensées et l'image qu'il a de lui-même, cela correspond plus à une caricature dérisoire qu'à un portrait. C'est dans ce contexte de dévalorisation que les personnages sont construits dans Le palace.

En outre, la théâtralité apparaît aussi dans les actes des personnages, en particulier l'étudiant. C'est le côté ridicule de ses actes et de ses pensées qui s'exprime à travers la théâtralité d'une mise en scène : « Puis il se vit (...) : dérisoire personnage que l'on voit s'agiter, ridicule et présomptueux, là-bas, très loin, comme dans le petit bout de la lorgnette, gesticulant, répétant éternellement à la demande de la mémoire (et même sans sa demande) (...) » (p.20). Mais les autres personnages ne sont pas épargnés, il y a d'autres descriptions à caractère théâtral qui soulignent la gratuité et le non-sens de certains actes : « (...) de types dépoitraillés brandissant leurs armes hétéroclites, comme ces gladiateurs de l'antiquité pourvus par dérision (pour que leur combat et leur mort aient quelque chose de comique, divertissant, injurieux) (...). » (p.224).

Ce qui est souligné c'est le manque d'expérience de l'étudiant, et l'image négative et dégoûtante qu'il a de lui-même, avec le recul, n'est autre que la prise de conscience de son non-engagement : « (...) avaient appris en quinze ans à ne pas

²⁸⁶ PREGO, Omar, *Onetti in Ahora*, Montevideo, 3 juin 1973, deuxième section, p.1. « Toute l'optique du récit est donc teintée par les préjugés, par la médiocrité, par les peurs et les phobies du tenancier [narrateur]. Cet individu, qui est aussi un personnage, nous oblige à accepter, nous impose son point de vue et en même temps nous conseille de nous méfier de ce qu'il nous raconte. Mais le lecteur n'a pas d'autre choix que d'accepter sa version. Et jouer à rejeter. Le lecteur doit rentrer dans l'histoire, doit participer, comme on dit maintenant, et il ne sera jamais sûr de rien, sauf des faits primaires. Mais, que veulent dire les faits dans leur cruauté totale, dans leur nudité ? Rien. Ce sont de simples gestes, qu'il faut traduire, décoder, auxquels il faut donner du sens. Il n'y a aucun piège dans le roman. Le lecteur se transforme en complice. ». La traduction est nôtre.

plus se soucier qu'on ne se soucie d'un rêve, trop violent, trop lointain, trop éclatant pour qu'il soit possible de croire à sa réalité, de s'en souvenir autrement que comme d'une aventure absolument incroyable qui vous est arrivée pendant qu'on dormait (...) » (p.26).

Le manque de sens, qui apparaît quinze après, de toutes ces bonnes intentions révolutionnaires qui n'ont abouti à rien, est aussi mis en relief à travers ce dégoût. Car, cette période de révolution, qui par définition est une période d'espoir, est décrite avec le recul, d'une façon trouble, sombre et pessimiste. Les images sont violentes et évoquent plutôt le désespoir :

« (...) contemplant les fragments de chairs roses, si près qu'il lui semblait pouvoir sentir, respirer le funèbre et mélancolique parfum de musc s'exhalant des chevelures et des poitrines poudrerisées, comme le lointain, subtil et prémonitoire parfum d'un siècle désenchanté et agonisant, un putride et subtil message de scepticisme et d'élégante incrédulité (...) » (p.197).

Avec la distance, l'étudiant est plutôt sceptique, il se moque de ses anciennes illusions ; même au moment le plus exaltant du combat, la tentative révolutionnaire portait le germe de sa propre destruction :

« (...) peut-être tournaient-ils en rond dans la ville à la recherche de l'introuvable ennemi, de cette chose qui n'avait pas de nom, pas de visage, pas d'apparences, condamnés à errer sans fin comme ce juif de la légende qui ne pouvait trouver le repos, semblables à ces bancs d'oiseaux inquiets, plaintifs et sauvages qu'on voit voler interminablement en gémissant au-dessus de quelque chose d'invisible, quelque charogne, quelque bête agonisante, quelque monstre (...) » (p.224-225).

Aucune unité n'existait au sein du groupe dont il faisait partie. La révolution qu'il a vécue est effacée par le simple passage du temps : souvenirs et scènes imaginées se mêlent de manière inextricable. C'est la mémoire qui agit et qui devient la source de création du récit et de ses personnages, la mémoire est sélective et fige les images et souvenirs dans notre esprit. Le manque d'unité du récit reflète bien cela. La narration est à la confluence de fragments de personnages, dans le passé,

dans le présent, des images, des souvenirs, et en fin de compte une révolution qui se pose à l'épicentre du récit, qui imprègne tout mais qui n'a jamais été.

*

* *

Comme dans El astillero, les personnages de La jalousie sont aussi marqués par la théâtralité. Tout d'abord, le mot « scène » revient constamment dans le récit : « C'est à ce moment que se produit la scène de l'écrasement du mille-pattes sur le mur nu (...). » (p.112) ; « Sur la terrasse, au coin de la maison, le boy entre en scène (...). » (p.177) ; ou encore : « C'est de ce bord-là que le "Cap Saint Jean" vient d'accoster ; vers lui converge l'intérêt de tous les autres personnages constituant la scène. » (p.157). D'autres fois, le narrateur indique l'entrée en scène d'un nouvel élément, mais cela reste très confus : « Et la voiture de Franck entre en scène, amenée dans la vitre avec naturel par la conversation. » (p.115).

Nous remarquons aussi la présence du champ lexical de la mise en scène. La maison se présente comme le décor d'une scène de théâtre :

« Ensuite elle se dresse contre le battant de la porte d'entrée qu'elle a refermé derrière soi. Depuis ce point elle aperçoit toute la maison en enfilade : la pièce principale (salon sur la gauche et salle à manger sur la droite, où le couvert est déjà mis pour le dîner), le couloir central (sur lequel donnent les cinq portes latérales, toutes closes, trois à droite et deux à gauche), la terrasse et, au-delà de sa balustrade à jours, le versant opposé du vallon. » (p.117).

Tout est décrit comme un jeu ; on dirait que les personnages mettent en scène des rôles :

« Son appétit considérable est rendu plus spectaculaire encore par les mouvements nombreux et très accusés qu'il met en jeu : la main droite qui saisit à tour de rôle le couteau, la fourchette et le pain, la fourchette qui passe alternativement de la main droite à la main gauche, le couteau qui découpe les bouchées de viande une à une et qui regagne la table après chaque intervention, pour laisser la scène au jeu de la fourchette

changeant de main, les allées et venues de la fourchette entre l'assiette et la bouche (...). » (p.110-111).

Certaines descriptions des personnages font penser à des didascalies d'un texte théâtral : « L'allure du nouveau personnage est souple, vive et nonchalante à la fois. » (p.177) ; ou encore : « Maintenant la scène est tout à fait noire. » (p.139). Les personnages sont décrits au détail près et parfois, comme c'est souvent le cas dans les didascalies des œuvres de théâtre, le narrateur donne plusieurs choix : « A... est debout, devant le tiroir supérieur entrouvert, sur lequel elle s'incline pour chercher quelque chose, ou bien pour en ranger le contenu. » (p.121) ; ou encore : « “La dame, elle est ennuyée”, dit le boy. Il emploie cet adjectif pour désigner toute espèce d'incertitude, de tristesse ou de tracas. Sans doute est-ce “inquiète” qu'il pense aujourd'hui ; mais ce pourrait être aussi bien “furieuse”, “jalouse”, ou même “désespérée”. » (p.178).

D'un autre côté, nous pouvons remarquer la présence de nombreuses descriptions qui peuvent être assimilées à l'instantanéité des clichés photographiques. Ce qui nous amène à penser que le narrateur joue avec cet autre art, d'ailleurs, à un moment donné, il y fait allusion explicitement :

« Franck se tait brusquement, au beau milieu de son discours. Il regarde les lèvres et les yeux, à sa droite, sur lesquels un sourire tranquille, comme dépourvu de sens, a l'air éternisé par un cliché photographique. Sa propre bouche est demeurée entrouverte, peut-être même au milieu d'un mot. » (p.199).

Dans le reste du récit le cliché photographique est omniprésent. Le narrateur insiste sur l'immobilité : « L'homme se tient toujours immobile, penché vers l'eau boueuse, sur le pont en rondins recouvert de terre. Il n'a pas bougé d'une ligne : accroupi, la tête baissée, les avant-bras s'appuyant sur les cuisses, les deux mains pendant entre les genoux écartés. » (p.40) ; ou encore : « Ses yeux sont très grands, brillants, de couleur verte, bordés de cils longs et courbes. Ils paraissent toujours se présenter de face, même quand le visage est de profil. Elle les maintient continuellement dans leur plus large ouverture, en toutes circonstances, sans jamais battre les paupières. » (p.202). Un autre motif qui revient constamment dans le texte,

est le cadre : « Le buste de A... s'encadre dans l'embrassure en perspective fuyante de la troisième fenêtre, sur le pignon ouest de la maison. » (p.187). À de nombreux moments, A...se trouve prise dans un cadre : « A...sans doute est en train de rassembler les emplettes qu'elle vient de faire, pour les emporter avec soi. Mais le coude gauche reparaît, suivi bientôt par l'avant-bras, le poignet, la main, qui se retient au bord du cadre. » (p.116). Certaines descriptions des personnages peuvent être assimilées à des descriptions de photographie. En imitant cette technique, le narrateur fixe le personnage sur le papier et essaye de capter quelques minutes éphémères.

Comme dans El astillero, dans La jalousie, les personnages sont réduits à leur condition de personnages. Comme nous avons vu, le narrateur joue souvent avec l'instantanéité des clichés photographiques, et représente ainsi l'immobilité des personnages. Mais, à d'autres moments, le narrateur est plus explicite et dit : « A... cependant n'a pas bougé d'une ligne. » (p.141) ; ou encore : « L'homme est toujours immobile, penché vers l'eau boueuse, sur le pont en rondins recouverts de terre. Il n'a pas bougé d'une ligne : accroupi, la tête baissée, les avant-bras s'appuyant sur les cuisses, les deux mains pendant entre les genoux écartés. » (p.183).

Nous pouvons remarquer que dans La jalousie il y a une mise en scène de l'écriture. La notion de mise en scène de l'écriture correspond à l'option de faire apparaître d'une certaine façon la méthode d'expression que représente l'écriture. La notion de mimésis est ici très utile car il s'agit de trouver des scènes constituées par des objets mimétiques de l'écriture. Le texte établit un passage entre les objets mimétiques et l'écriture elle-même à travers différents motifs. Nous allons nous intéresser essentiellement aux motifs qui impliquent les personnages. Les boucles de A... sont décrites d'une façon très particulière : « (...) et sa chevelure peignée avec soin brille au grand jour de la fenêtre, lorsqu'en tournant la tête elle déplace les boucles souples, lourdes, dont la masse noire retombe sur la soie blanche de l'épaule. » (p.42) ; ou encore :

« Ayant terminé sa lecture, au bas de la page, A... pose la lettre à côté de son enveloppe, s'assoit sur la chaise, ouvre le sous-main. De la grande poche de ce dernier, elle extrait une feuille de papier, du même format mais vierge, qu'elle place sur le buvard

vert agencé à cette fin. Elle ôte alors le capuchon de son stylo et penche la tête pour se mettre à écrire.

Les boucles noires et brillantes, libres sur les épaules, tremblent légèrement tandis que la plume avance. Bien que le bras lui-même, ni la tête, n'aient l'air agités du moindre mouvement, la chevelure, plus sensible, capte les oscillations du poignet, les amplifie, les traduit en frémissements inattendus qui allument des reflets roux du haut en bas de la masse mouvante.

Les propagations et interférences continuent à développer leurs jeux, lorsque la main s'est arrêtée. » (p.212-213).

Nous voyons que les boucles noires de A... qui contrastent avec le vêtement clair qu'elle porte, constituent un parallèle avec les boucles de l'écriture, toujours représentée noir sur blanc. À travers ses boucles, le narrateur met constamment en scène l'acte d'écrire : « La chevelure lustrée luit de reflets roux, dans le creux des boucles. De légers tremblements, vite amortis, la parcourent d'une épaule vers l'autre, sans qu'il soit possible de voir remuer, de la moindre pulsation, le reste du corps. » (p.44). Le corps de A... semble incarner l'écriture.

L'intérêt de la mise en scène de l'écriture est de vaincre l'illusion référentielle et permet en même temps au lecteur de découvrir le mécanisme de l'écriture. Cette mise en scène de l'écriture appelle également à une mise en scène de la lecture. En représentant l'écriture à travers les boucles de A..., le narrateur manifeste la matérialité de l'écriture. Les personnages n'existent que dans la matérialité du texte.

Il y a un processus de contamination des arts entre eux, et des arts très hétérogènes tel que l'écriture ou la photographie. Nous remarquons aussi une mise en abîme de l'écriture qui devient une mise en abîme de l'art dans l'art.

Le Nouveau Roman rompt avec la conception traditionnelle du personnage, dont le statut et la fonction sont mis en doute. Il veut représenter avec le plus de vraisemblance, un monde qui est désormais incertain, contradictoire, duplice et même pluriel :

« Notre monde, aujourd'hui, est moins sûr de lui-même, plus modeste peut-être puisqu'il a renoncé à la toute-puissance de la personne, mais plus ambitieux aussi puisqu'il regarde au-delà. Le culte exclusif de "l'humain" a fait place à une prise de conscience plus vaste, moins anthropocentrique. Le roman paraît chanceler, ayant perdu son meilleur soutien d'autrefois, le héros. S'il ne parvient pas à s'en remettre, c'est que sa vie était liée à celle d'une société maintenant révolue. S'il y parvient, au contraire, une nouvelle voie s'ouvre pour lui, avec la promesse de nouvelles découvertes. » (p.28)²⁸⁷.

²⁸⁷ Pour un Nouveau Roman, op.cit.

3.2 La déconstruction des personnages.

Dans El astillero, les femmes finissent par être décrites comme si elles n'étaient que des variantes de la même femme : « Son una sola mujer, lo mismo da. No hubo nunca mujeres sino una sola mujer que se repetía, que se repetía siempre de la misma manera. Y las maneras posibles eran pocas (...). » (p.126)²⁸⁸. Cette description est le point culminant de la déshumanisation et de la perte d'identité. Les personnages féminins sont « détruits » et réduits à des simples variations d'une seule femme.

Dans El astillero, les personnages finissent par ne pas être. Nous n'avons pas une version définitive de leur description. Ils arrivent même à être décrits comme des fantômes : « Sospechó, de golpe, lo que todos llegan a comprender, más tarde o más temprano: que era el único hombre vivo en un mundo ocupado por fantasmas, que la comunicación era imposible (...). » (p.145)²⁸⁹. Onetti « déconstruit » ses personnages en donnant plusieurs versions, en décrivant des êtres sans véritable identité qui survivent dans un chantier fantôme. Il met aussi en scène la destruction à travers la disparition, avec la mort de plusieurs de ses personnages. Le chantier lui-même est un monde de mort.

Quand Larsen veut éviter que Gálvez dénonce Petrus, l'intrigue se développe de façon encore plus délirante. Cette nouvelle parodie, encore plus absurde que la première, amplifie le caractère comique de l'attitude de Larsen qui s'obstine dans l'idée de continuer à vivre dans la fiction. Cette duplicité et ce jeu de situations sont caractérisés, comme nous l'avons vu, par la théâtralité de la mise en scène dans le récit qui rend la farce encore plus dérisoire.

Les personnages sont des acteurs qui jouent une farce ; ils représentent ce qu'ils ne sont pas. Larsen joue le rôle de sous-directeur, mais aussi « (...) imaginaba

²⁸⁸ *Le chantier*, op. cit. : « Elles sont une seule et même femme, ça revient au même. Il n'y a jamais eu qu'une seule femme qui se répétait, toujours de la même façon. Et les seules variantes possibles n'étaient pas bien nombreuses (...). » (p.105).

²⁸⁹ *Ibidem* : « Il entrevit soudain ce que nous finissons tous par comprendre, tôt ou tard : qu'il était le seul homme vivant dans un monde peuplé de fantômes, que la communication était impossible (...). » (p.130).

a veces ser el viejo Petrus, manejar sus experiencias y sus intereses. » (p.87)²⁹⁰. Les personnages changent de masque, ils se dédoublent et changent d'identité. Ils sont réduits à leurs rôles, à leur condition d'êtres de papier. Cette caractéristique mimétique du jeu amplifie le masque burlesque de la farce, et des personnages. Avec Larsen, Onetti pousse à la limite la dissolution de l'identité de l'être.

La mise en scène de ce jeu qu'ont accepté de jouer les personnages semble être une représentation théâtrale, la scène étant un chantier en ruine. La théâtralité de cette réalité illusoire peut faire penser à la pièce de Samuel Beckett, En attendant Godot, où, dans un décor vide à l'exception d'un arbre, Pozzo et Lucky tuent le temps pendant qu'ils attendent Godot, qu'ils ne connaissent pas, dont ils ne sont même pas sûrs de la venue, mais qui est, cependant, supposé les sauver. Godot n'arrive jamais. Comme pour Larsen : « Pero este no era el tiempo de la esperanza sino el de la simple espera. » (p.186)²⁹¹. Ce qui compte c'est d'être là, comme le dit Robbe-Grillet à propos de la pièce de Beckett : « Ainsi, jusque dans cette dernière image, nous retrouvons bien le thème essentiel de la *présence* : tout ce qui est *ici*, hors de la scène il n'y a que le néant, le non-être. » (p.105)²⁹².

Dans la mise en scène que fait Larsen face à Gálvez et Kunz, le narrateur affirme que Larsen :

« (...) arrancaba una hoja del calendario de escritorio de años anteriores y apuntaba las palabras más extrañas que acababa de oír. (...).

Esperaba hasta oírlos salir; destrozaba pacientemente los papelitos atravesados por las palabras dudosas y extrañas (...). » (p.88)²⁹³.

En mettant en scène son rôle de sous-directeur du chantier, Larsen représente matériellement la technique narrative mise en place dans ce roman. Il

²⁹⁰ *Ibid.* : « Il s'imaginait parfois être le vieux Petrus en train de brasser ses expériences et ses intérêts. » (p.52).

²⁹¹ *Ibid.* : « Mais ce n'était pas encore le temps de l'espérance, rien que celui de l'attente. » (p.183).

²⁹² Pour un Nouveau Roman, op. cit.

²⁹³ *Le chantier*, op. cit. : « (...) arrachait une feuille au bloc des années précédentes et notait les propos les plus singuliers qu'il venait d'entendre. (...) Il attendait qu'ils fussent sortis, puis il déchirait patiemment les petits carrés de papier recouverts de mots singuliers et incertains (...). » (p.52).

écrit puis il déchire les papiers, comme dans ce récit où le narrateur construit puis, « déconstruit » les personnages, en donnant des informations contraires à celles qu'il avait données auparavant. Nous voyons qu'il y a une rupture de l'illusion référentielle, les personnages sont réduits à l'état d'objets : « No soy una persona (...). » (p.144)²⁹⁴ dit Larsen à propos de lui-même. Dans El astillero, les personnages sont réduits à leur condition de personnages.

*

* *

Le dénouement de Los adioses est un final inespéré qui bouleverse complètement l'intrigue. Toute la fiction que le narrateur s'était attardé à créer, toute l'intrigue du triangle amoureux s'évanouit, se « déconstruit » avec l'apparition de la lettre révélatrice. Selon cette lettre, la jeune fille serait, non pas la maîtresse du malade, mais sa fille qui fait tout pour le guérir : « “Y que puedo hacer yo, menos ahora que nunca, considerando que al fin y al cabo ella es tu sangre y quiere gastarse generosa su dinero para volverte la salud (...). Y no puedo creer que vos digás de corazón que tu hija es la intrusa sabiendo que yo poco te he dado y he sido más bien un estorbo.” » (p.97)²⁹⁵.

Il est vrai que la fin du roman est surprenante et abrupte ; nous lecteur, nous ne nous y attendions pas. Et ce n'est pas à cause de la mort du protagoniste, car, tout au long du récit et depuis la première phrase, le narrateur nous annonce le dénouement, et nous savons avec certitude (d'ailleurs avec une certitude qui n'est fondée que sur ce sixième sens du narrateur qui peut prévoir le futur des malades, et donc une certitude très douteuse), que le malade va mourir. Et donc cela ne nous surprend pas tellement, peut-être c'est la manière dont il meurt, le suicide, ce qui est le plus inattendu. Mais ce qui nous surprend vraiment c'est le soudain changement de fonction des personnages. Toutes les explications, les efforts du narrateur pour

²⁹⁴ *Ibidem* : « Je ne suis pas un être humain. » (p.128).

²⁹⁵ *Les adieux*, op. cit. : « “Et que puis-je faire, moi, surtout maintenant, puisqu'en fin de compte elle est ton sang et elle désire dépenser généreusement son argent pour te rendre la santé (...). Et je ne peux croire que tu puisses dire de bon cœur que ta fille est l'intruse, puisque moi je t'ai si peu donné, j'ai même plutôt été un embarras.” » (p.143-144).

transmettre les faits de la manière la plus objective, tout le texte en lui-même, toute cette vérité créée, se détruit pour laisser la place à une réalité complètement déconcertante : la jeune femme serait la fille du malade. À aucun moment le lecteur ne pense à cette possibilité car la narration nous dirige dans un tout autre sens.

Ce dénouement réintroduit de la subjectivité dans l'apparente objectivité, à laquelle s'ajoute le manque de communication. En réalité, nous ne savons que fort peu de choses sur les personnages, comme le narrateur d'ailleurs. Juste, que le malade avait été, dans son passé, joueur de basket professionnel. C'est la seule information que nous avons, et nous l'apprenons au milieu du récit. Et puis, les personnages ne communiquent pas entre eux, ils ne communiquent rien. À un seul moment, le protagoniste a une conversation avec le narrateur, et ce dernier insiste bien sur ce fait qui sort de l'ordinaire : « “Es la primera vez que habla, pensé al entrar en el almacén; todo lo anterior fueron monosílabos, gruñidos, gestos, una sola palabra. Está borracho, pero no de alcohol, y necesita seguir hablando, como si se despeñara y quisiera terminar cuanto antes.” » (p.88)²⁹⁶. Tout ce qui entoure les personnages est la maladie, le silence et la solitude. Ils ne communiquent pas entre eux non plus, nous avons l'impression qu'ils ne s'expriment qu'à travers la matérialité des lettres quotidiennes.

À la fin, nous nous rendons compte que les personnages existent à travers le narrateur et que celui-ci se pose en tant que créateur, il est conscient du pouvoir créateur qu'il a car nous, lecteur, nous avons été « complice » : « Era como si todos supieran la historia, como si hubieran apostado a la misma mujer que yo y temieran verla fracasar. » (p.67)²⁹⁷, et nous avons cru à sa fiction : « Me sentía lleno de poder, como si el hombre y la muchacha, y también la mujer grande y el niño, hubieran nacido de mi voluntad para vivir lo que había determinado. » (p.99)²⁹⁸.

²⁹⁶ *Ibidem* : « “C'est la première fois qu'il parle”, pensai-je, en entrant dans le bistrot ; “jusqu'à maintenant, il n'y a eu que des monosyllabes, des grognements, des gestes, un seul mot. Il est ivre, mais pas d'alcool, et il sent le besoin de continuer à parler, comme s'il était en chute libre et qu'il voulait en terminer au plus vite.” » (p.131).

²⁹⁷ *Ibid.* : « On aurait dit que tous connaissent l'histoire, qu'ils avaient tous misé sur la même femme que moi et craignaient de la voir perdre. » (p.96).

²⁹⁸ *Ibid.* : « Je me sentais débordant de pouvoir, comme si l'homme et la fille, et aussi la grande femme et l'enfant, étaient nés de ma volonté pour vivre ce que j'avais déterminé. » (p.146).

D'un autre côté, l'hypertexte nous ramène à une autre dimension. Comme nous avons vu, l'essai critique de Wolfgang Iser nous fait réfléchir à la possibilité d'autres alternatives : que la jeune fille ne soit pas la fille, que ce soit un mensonge qu'il ait dit à la femme pour protéger sa relation adultère. Puis que la jeune fille soit sa fille et sa maîtresse en même temps, ou encore, notre hypothèse, que la jeune fille soit sa belle-fille et sa maîtresse en même temps. Il n'y a pas une interprétation finale, le texte reste ouvert.

Les personnages centraux du récit manquent d'une personnalité distinctive, d'une individualité et d'une identité propre. Le héros du roman réaliste de l'époque moderne qui a atteint son point culminant en tant qu'individu au XIX^e siècle, s'est effacé. Les personnages qui avaient besoin d'une identité détaillée et propre, avec un grand développement de leur psychologie, de leur histoire, ont disparu car, dans la société du XX^e siècle, celle de l'après-guerre, l'homme a cessé d'incarner un héros dans le roman. Dans nos textes, il arrive juste à exister dans un monde qu'il ne comprend plus ; il est un anti-héros. Et le roman de Juan Carlos Onetti reflète cette rupture, cette évolution.

*

* *

Dans le roman « balzacien », le personnage est le résultat d'un rapport entre l'individu et les nécessités liées à la vie sociale. Ce rapport est « détruit » par le Nouveau Roman. Dans La jalousie, nous avons l'impression que le narrateur tente de détruire la fiction du personnage :

« (...) ils sont assis tous les deux côte à côte, le buste incliné en arrière contre le dossier du fauteuil, les bras allongés sur les accoudoirs aux alentours desquels ils effectuent de temps à autre des déplacements incertains, de faible amplitude, à peine ébauchés que déjà revenus de leur écarts, ou bien, peut-être, imaginaires. » (p.99).

Nous voyons que les personnages sont réduits à des segments de leurs corps ou de leurs visages, c'est une façon de les déshumaniser. À propos de la bouche de

A..., le narrateur dit : « Sur ses lèvres closes flotte un demi-sourire de sérénité, de rêve, ou d'absence. Comme il est immuable et d'une régularité trop accomplie, il peut aussi bien être faux, de pure commande, mondain, ou même imaginaire. » (p.200). Nous voyons que même si le narrateur joue avec le vraisemblable, nous n'avons aucune certitude, la vraisemblance reste hors de portée ; le narrateur construit une image qu'il déconstruit immédiatement après. C'est la notion de portrait et de personnage qui est mise en question.

Il existe une crise du personnage romanesque et de son statut. Le narrateur les présente dans la matérialité même du texte, ils n'ont aucune existence en dehors des lignes du roman : « Non, ses traits n'ont pas bougé. Leur immobilité n'est pas si récente : les lèvres sont restées figées depuis ses dernières paroles. Le sourire fugitif ne devait être qu'un reflet de la lampe, ou l'ombre d'un papillon. » (p.27). Les personnages sont figés, ils ne peuvent pas bouger d'une ligne à l'autre.

La tentative de déconstruction des personnages se fait à travers les ombres : « Quand il est passé devant la lampe, son ombre a balayé la surface de la table, qu'elle a recouverte un instant toute entière. » (p.97). Tout est décrit par les ombres qui représentent une sorte de double illusoire. Aussi le narrateur décrit-il souvent les personnages comme des taches qui se font avaler par la nuit : « Dans tout le bureau brusquement le jour baisse. Le soleil s'est couché. A..., déjà, est effacée complètement. » (p.137). La seule chose qui semble perdurer est la nuit noire : « Après d'ultimes monosyllabes, séparés par des noirs de plus en plus longs et finissant par n'être plus intelligibles, ils se laissent gagner tout à fait par la nuit. » (p.98). En déconstruisant les personnages, le narrateur les fait disparaître ; il cherche ainsi à nous montrer que les personnages sont des êtres de papier qui n'existent que dans la matérialité de l'écriture.

La poétique du Nouveau Roman essaye de renouveler les récits traditionnels ; les personnages deviennent ainsi les supports des variations du texte. Nous voyons que le roman cesse d'être un véhicule du savoir, à la différence du roman naturaliste de Zola, qui était le lieu de la production d'une certaine connaissance. Dans La jalousie, il n'y a aucune certitude, même les personnages ne sont plus

vraisemblables. La fin du roman correspond à la saturation d'un corps d'écriture qui avait été proposé au début, à savoir la division de l'ombre et de la lumière :

« Très vite le fond lumineux est devenu plus terne. Au flanc du vallon, les panaches des bananiers s'estompent dans le crépuscule.

Il est six heures et demie.

La nuit noire et le bruit assourdissant des criquets s'étendent de nouveau, maintenant, sur le jardin et la terrasse, tout autour de la maison. » (p.217-218).

Le texte finit donc dans l'immobilité, une immobilité qui est mise en opposition à la mobilité, et qui revient constamment dans le texte à travers les clichés photographiques par exemple, et d'une façon circulaire. Et la fin du texte nous renvoie à cette même idée, le noir total nous fait penser au « fondu en noir » du cinéma, et au retour au début.

*

* *

Cette présence du noir, qui résonne de toute sa polysémie, à la fin de La jalousie, nous a fait penser au dénouement de El pozo où se manifeste là aussi une saturation du corps d'écriture. La construction du roman formé par différents récits entrecroisés met en suspension la fiction même, ce qui permet au narrateur d'insérer des réflexions, et d'exposer ainsi sa vision du monde. Il dresse alors le portrait d'un monde en décadence, vide de sens : « Esta es la noche ; quien no pudo sentirla así, no la conoce. Todo en la vida es mierda y ahora estamos ciegos en la noche, atentos y sin comprender. » (p.86)²⁹⁹.

Le récit nous est raconté par un homme seul. Un homme qui écrit avec désespoir, et il écrit justement pour exprimer son regret d'un monde froid et inutile.

²⁹⁹ *Le puits*, op. cit. : « Voila la nuit ; ceux qui n'ont pu la sentir ainsi ne la connaissent pas. Tout dans la vie n'est que pourriture, et nous sommes toujours des aveugles dans la nuit, attentifs, sans comprendre. » (p.162).

Pour lui, il n'y a que les rêves qui aient un sens et méritent d'être racontés. Et c'est ce qu'il fait enfermés dans une pièce, croyant en une seule chose ; la nuit :

« Sonríó en paz, abro la boca, hago chocar los dientes y muerdo suavemente la noche. Todo es inútil y hay que tener por lo menos el valor de no usar pretextos. Me hubiera gustado clavar la noche en el papel como a una gran mariposa nocturna. Pero, en cambio, fue ella la que me alzó entre sus aguas como el cuerpo lívido de un muerto y me arrastra, inexorable, entre fríos y vagas espumas, noche abajo. » (p.85-86)³⁰⁰.

Comme pour La jalousie, El pozo termine dans le noir, une obscurité presque palpable, qui anéantit tout ce qui la précède.

*

* *

Le noir, la nuit sont récurrents dans les dénouements des romans étudiés. Comme pour La jalousie et El pozo, la narration du Palace finit dans le noir :

« (...) ce n'est pas encore le crépuscule, mais bientôt : à présent, et encore pour quelques instants, son carroyage de rues et d'avenues est sculpté en noir par la lumière frisante qui cède pied à pied devant la montée de brume marron s'élevant du port, remplissant les profondes et suintantes tranchées de pierre jusqu'à ce que brusquement le soleil disparaisse derrière la ligne des collines, à l'ouest, derrière les carcasses, décharnées des tours et des grandes roues du parc d'attraction abandonné sous le ciel couleur saumon maintenant, la ville elle aussi à l'abandon, solitaire, sous l'invariable lumière vert-électrique des globes de ses lampadaires compliqués qui s'allument les uns après les autres, comme des rampes d'un théâtre, semblable à une de ces reines en

³⁰⁰ *Ibidem* : « Je souris en paix, j'ouvre la bouche, je frappe les dents et je mords doucement la nuit. Tout est inutile et il faut au moins avoir le courage de ne pas se faire de prétextes. J'aurais aimé clouer la nuit sur du papier, comme un grand papillon nocturne. Mais, plutôt, c'est elle qui m'a soulevé de ses eaux, comme le corps livide d'un mort, et qui me pousse, inexorablement, au milieu du froid et de l'écume vaporeuse, au devant d'elle. » (p.63). Cette traduction ne restitue pas, à nos yeux, la poétique onettienne. Peut-être pourrions-nous proposer une autre traduction : « Je souris en paix, j'ouvre la bouche, j'entrechoque les dents (...). ».

gésine laissée seule dans son palais (...) et à la fin tout s'immobilise, retombe, et elle reste là, gisant épuisée, expirante, sans espoir que cela finisse jamais (...) » (p.229-230).

La nuit plus rien n'est visible ni remarquable. Le narrateur joue avec cette présence du noir pour décrire aussi la quiétude et l'immobilité. La narration finit dans l'immobilité, immobilité de la ville qui fait penser à l'immobilité de l'étudiant quinze ans avant, au moment où il fallait faire la révolution.

Mais cette immobilité de la fin du roman est aussi présente tout au long du texte : les images figées, pétrifiées nous rappellent que c'est la mémoire le véhicule du récit, c'est pourquoi nous retrouvons souvent des photographies, des tableaux et des statues : « (...) et plus tard il lui semblera les voir, immobilisés ou conservés comme sur une photographie, dans cette sorte de matière figée et grisâtre qu'est le temps passé (...). » (p.34).

La vision figée, pétrifiée nous entraîne dans une durée où rien n'évolue, où tout demeure en état. La répétition des scènes est récurrente dans le texte, et se finit dans l'immobilité ; il n'y a pas une évolution mais une révolution : « Mouvement d'un mobile qui, parcourant une courbe fermée, repasse successivement par les mêmes points » (p.8), et c'est exactement le schéma de la narration. Le retour au passé implique un nœud interne qui, sans annuler le présent, ne cesse de s'y superposer. Il ne peut y avoir dans ces conditions, de progression. Nous sommes toujours dans le temps de l'errance.

Le palace est en fin de compte la représentation matérielle d'une mémoire ; le motif de la résurgence des images, des objets, des êtres qui se matérialisent à travers l'écriture, mais à partir de rien, du néant.

Et à la fin, dans le noir, rien ne reste, le mouvement circulaire du récit nous amène à une déconstruction des personnages qui n'existent plus, le présent et le passé s'étant superposés, les personnages étant réduits à l'état d'objets, ils ne sont présents que dans la matérialité du texte : « (...) et cette fois il parut se matérialiser à partir de l'air lui-même, violemment, bruyamment froissé ou plutôt fouetté, brassé, agité, comme par quelque opération magique dont ils auraient manqué le

commencement, mais dont ils pouvaient cependant voir les dernières phases (...) » (p.203-204).

Le Nouveau Roman cherche à surpasser l'illusion référentielle en supprimant un élément clef qui nous engage dans ce processus imaginaire qu'est le vraisemblable d'un récit : le nom propre et l'histoire du personnage. Il brise cette illusion et propose souvent des personnages sans nom et sans histoire. Cette nouvelle conception du personnage est une réponse à la crise du signe, et veut rompre avec une conception du récit et du personnage considérée comme « périmée » :

« Le roman de personnage appartient bel et bien au passé, il caractérise une époque : celle qui marqua l'apogée de l'individu.

Peut-être n'est-ce pas un progrès, mais il est certain que l'époque actuelle est plutôt celle du numéro matricule. Le destin du monde a cessé, pour nous, de s'identifier à l'ascension ou à la chute de quelques hommes, de quelques familles. Le monde lui-même n'est plus cette propriété privée, héréditaire et monnayable, cette sorte de proie, qu'il s'agissait moins de connaître que de conquérir. » (p.28)³⁰¹.

Nous avons vu comment, pour répondre à la crise du signe qui accompagne tous les bouleversements du début du XX^e siècle, le statut et la fonction des personnages, au sein des fictions que nous étudions, se sont métamorphosés. Désormais ils sont mystérieux et duplices, leurs portraits ne nous donnent plus des informations certaines, ils sont réinventés. Nous allons voir maintenant que cette nouvelle conception des personnages romanesques est accompagnée d'un bouleversement dans la poétique du discours, et que la voix narrative est, à son tour, multiple et incertaine.

³⁰¹ Pour un Nouveau Roman, op. cit.

**DEUXIÈME PARTIE : VOIX NARRATIVES ET
POÉTIQUE DU DISCOURS**

DEUXIÈME PARTIE : VOIX NARRATIVES ET POÉTIQUE DU DISCOURS

CHAPITRE 4 : Le chronotope.

4.1 La superposition des « temps ».

Le récit de Los adioses évoque une histoire qui a eu lieu dans le passé. Étant donné que la narration est à la première personne, la présence du narrateur contrôle le temps et le développement de celui-ci : « Entonces, aquella misma tarde o semanas después, porque la precisión ya no importa, (...) el enfermero y la mucama, la Reina, empezaron a contarme la historia del epílogo (...). » (p.70)³⁰².

Nous pouvons différencier quatre temps narratifs. Les plus évidents sont : le « passé absolu » et le « présent absolu »³⁰³. « Le passé absolu » est le temps le plus important de la nouvelle. Cependant cette durée a des limites très concrètes : les événements qui ont lieu de la première apparition du malade jusqu'à sa disparition par le suicide. Depuis la première phrase du roman (« Quisiera no haberle visto más que las manos, me hubiera bastado verlas (...). » (p.17)³⁰⁴), jusqu'aux derniers mots du récit, les temps du passé (que ce soit ceux de l'indicatif ou ceux du conditionnel) apparaissent entremêlés :

³⁰² *Les adieux*, op. cit. : « Alors, cet après-midi-là, ou des semaines plus tard, parce que la précision n'a plus d'importance, (...) l'infirmier et la femme de chambre, Reine, commencèrent à me raconter l'épilogue (...). » (p.99).

³⁰³ Cette analyse de la structure temporelle de *Los adioses*, en différenciant quatre temps narratifs, est exposée par Hugo Verani dans *Onetti : el ritual de la impostura*, Venezuela, Monte Avila Editores, 1981.

³⁰⁴ *Les adieux*, op. cit. : « J'aurais préféré ne voir que ses mains, il m'aurait suffi de les voir (...). » (p15).

« *Estuvo inmóvil, sin lágrimas, cejjunta, tardando en comprender lo que yo había descubierto meses atrás, la primera vez que el hombre entró en el almacén - no tenía más que eso y no quiso compartirlo -, decorosa, eterna, invencible, disponiéndose ya, sin presentirlo, para cualquier noche futura y violenta.* » (p.102-103)³⁰⁵.

Par rapport à la structure narrative, nous avons dit que le narrateur exerce le contrôle total de la narration ; ceci est confirmé par l'emploi presque exclusif d'une conjugaison du passé, ce qui lui permet d'avoir une certaine perspective temporelle qui, de plus, ne limite pas ses connaissances sur la fiction comme pourrait le faire l'emploi du présent. Nous pouvons dire que l'usage du passé donne une grande liberté au narrateur, car il peut jouer, moduler ses souvenirs et les actions à son goût. Le fait de raconter une histoire qui a eu lieu dans le passé, lui permet aussi d'ajouter des commentaires et des observations qui sont nés avec le recul : « (...) sólo puedo recordar mi dolor de cabeza (...). » (p.46)³⁰⁶.

L'autre temps qui prédomine est le « présent absolu ». Ce temps correspond aux dialogues : « “Gunz te dijo que me voy a morir. Es por eso el sacrificio, la renuncia”. (...) “estoy muerto. Gunz te lo dijo. Todo esto, un muerto de un metro ochenta, es lo que le estás regalando. Ella haría lo mismo, vos aceptarías lo mismo.” » (p.84)³⁰⁷. Ce temps dérive de transpositions faites par le narrateur, et dépend du « passé absolu », de « l'hier ». Parfois, il revient sur des faits qui ont eu lieu dans un passé proche ; à la fin du roman, il dit : « –Estaba desahuciado aunque, claro, nunca se lo dijeron. Usted sabe cómo es. Hacía veinte días que estaba en el sanatorio y lo teníamos en quietud, con inyecciones. Un régimen muy severo. » (p.101)³⁰⁸.

³⁰⁵ *Ibidem* : « Elle resta immobile, sans larmes, sombre, tardant à comprendre ce que j'avais découvert des mois auparavant, la première fois que l'homme était rentré au bistrot : c'est tout ce qu'il possédait et il n'avait pas voulu le partager. Elle était digne, éternelle, invincible ; elle se disposait déjà, sans le savoir, à quelque nuit future et violente. » (p.152).

³⁰⁶ *Ibid.* : « (...) je ne peux me rappeler que mon mal de tête (...). » (p.58).

³⁰⁷ *Ibid.* : « “Gunz t'a dit que je vais mourir. C'est pour ça, le sacrifice, la renonciation.” (...) “ je suis mort. Gunz te l'a dit. Tout ça, un mort d'un mètre quatre-vingts, c'est ce que tu lui offres. Elle ferait la même chose et toi aussi tu accepterais.” » (p.124).

³⁰⁸ *Ibid.* : « – Il était condamné ; mais, bien sûr, personne ne le lui a jamais dit. Vous savez ce que c'est. Cela faisait vingt jours qu'ils étaient au sanatorium et on le gardait tranquille, avec des piqûres. Un régime très sévère (...). » (p.150).

Le cadavre appartient au présent du narrateur, il est en train de le regarder quand il parle avec l'infirmier, mais le présent du dialogue fait référence à un passé proche par rapport au temps du récit : « –¿No lo vió? –dijo feliz el enfermero–. Está natural. Más flaco, puede ser; más tranquilo. –Se detuvo y yo sé que me estaba mirando con angustia; repitió su historia suavemente, para que yo no volviera a oírla. » (p.101)³⁰⁹. Ceci est confirmé par les temps verbaux du passé employés par le narrateur.

Il existe aussi deux temps narratifs plus éloignés. Le premier est le temps qui correspond à l'imagination du narrateur et des hommes du village concernant les supposées aventures amoureuses de l'homme : « Controlaban los pedidos de botellas que transmitía el peón al administrador y ocupaban sus horas suponiendo escenas de la vida del hombre y la muchacha encerrados allá arriba, provocativa, insultantemente libres del mundo. » (p.86)³¹⁰. Ou encore : « Imaginaba la lujuria furtiva, los reclamos del hombre, las negativas, los compromisos y las furias despiadadas de la muchacha, sus posturas empeñosas, masculinas. » (p.95)³¹¹.

Le dernier des temps plus éloignés est le « passé historique » qui est antérieur au « passé absolu », et donc antérieur à l'histoire qui débute avec l'arrivée de l'homme au bistrot. C'est dans ce « passé historique » que se situe le passé du protagoniste, qui correspond à un temps lointain et indéterminé. Le « passé historique » est rempli de mystères ; c'est presque une énigme qui est en partie résolue quand le narrateur découvre l'identité de la jeune femme en lisant la lettre qui était adressée au protagoniste.

Le passé du protagoniste, qui se trouve dans « le passé historique », est énigmatique et très flou, mais c'est là que se cachent les clés du « présent », c'est-à-

³⁰⁹ *Ibid.* : « – Vous ne l'avez pas vu ? dit sereinement l'infirmier ; il est naturel. Plus maigre, peut-être ; plus tranquille. Il s'arrêta, et je sais qu'il me regardait avec angoisse ; il répéta son histoire à voix basse, pour que je ne l'entende pas à nouveau. » (p.149-150).

³¹⁰ *Ibid.* : « Ils contrôlaient les commandes de bouteilles que passait l'employé à l'hôtel et occupaient leur temps à imaginer des scènes de la vie provocante de l'homme et de la jeune fille enfermés là-haut, outrageusement extérieurs au monde. » (p.128).

³¹¹ *Ibid.* : « J'imaginai la luxure furtive, les appels de l'homme, les refus, les compromis et les crises impitoyables de la jeune fille, ses allures opiniâtres, masculines. » (p.142).

dire du temps dans lequel s'est déroulée l'histoire. C'est dans ce passé lointain que se trouvent l'origine du comportement de l'homme et celle de beaucoup de scènes décrites par le narrateur :

« –Debe haber visto el nombre en los diarios, tal vez se acuerde. Era el mejor jugador de básquetbol, todos dicen, internacional. Jugó contra los americanos, fue a Chile con el seleccionado, el último año.

(...) pude explicarme la anchura de los hombros y el exceso de humillación con que ahora los doblaba, aquel amasado rencor que llevaba en los ojos y que había nacido, no sólo de la pérdida de la salud, de un tipo de vida, de una mujer, sino, sobre todo, de la pérdida de una convicción, del derecho a un orgullo. Había vivido apoyado en su cuerpo, había sido, en cierta manera, su cuerpo. » (p.34-35)³¹².

La scène dans laquelle il se retrouve nu face au miroir, les multiples visites au dépotoir de l'hôtel s'éclaircissent légèrement grâce aux rares données que nous possédons sur son passé : son insistance à se remémorer le match de basket-ball, et le silence opaque face au reste de sa vie précédente.

Nous pouvons dire que dans le passé lointain et perdu à jamais se concentre le bonheur du protagoniste, et que le présent, « aujourd'hui », représente la mélancolie. Le temps qui passe, éphémère, et la certitude que son angoisse ne disparaîtra qu'avec sa mort, que sa jeunesse et son passé sont perdus à jamais, sont à l'origine de son désespoir, de sa solitude, de son aliénation.

Par ailleurs, nous pouvons trouver de nombreuses indications de temps telles que « Estábamos a mitad de primavera (...) » (p.24)³¹³ ; « A principios de noviembre

³¹² *Ibid.* : « – Vous devez avoir vu son nom dans les journaux, vous vous rappelez peut-être. C'était le meilleur joueur de basket-ball, tout le monde le dit, de calibre international. Il a joué contre les Américains, il est allé au Chili avec l'équipe nationale, la dernière année. (...) je m'expliquai enfin la largeur des épaules et l'extrême humiliation avec laquelle il les courbait à présent, cette rancœur apprivoisée qu'il traînait dans les yeux et qui provenait non seulement d'avoir perdu la santé, un type de vie, une femme, mais surtout d'avoir perdu une conviction, le droit à la fierté. Il avait fondé sa vie sur son corps, il avait été, en quelque sorte, son corps. » (p.40-41).

³¹³ *Ibid.* : « Nous étions au milieu du printemps (...) » (p.27).

(...). » (p.29)³¹⁴ ; « Desde las primeras horas del año impar (...) » (p.56)³¹⁵ ou encore : « Habían pasado muy pocos días de los seis o tres meses (...). » (p.97)³¹⁶. Cependant, même si ces compléments de temps nous guident dans l'évolution du récit, ils ne donnent pas pour autant une véritable chronologie. En effet, le narrateur n'évoque jamais les dates, ni les années. Nous ne savons pas sur combien de mois se déroule l'histoire, ni même, quand est-ce qu'elle se déroule. Nous savons juste qu'il y a un changement d'année au milieu du récit, et parfois, le narrateur nous informe du changement de saison.

*

* *

Dans la plupart des nouvelles de Robbe-Grillet du recueil Instantanés que nous étudions, la conjugaison utilisée par le narrateur est le présent de l'indicatif. La seule exception est « Le Chemin du retour » où deux temps verbaux sont employés : le présent et l'imparfait de l'indicatif. À la différence de Los adioses où la narration n'est pas limitée par le présent puisqu'elle raconte des faits passés, chez Alain Robbe-Grillet, elle a des limites bien précises : le présent.

Dans « La Plage » et « Scène », l'emploi exclusif du présent crée un effet de simultanéité dans le récit, c'est-à-dire que nous avons l'impression que le narrateur décrit au fur et à mesure ce qu'il observe. Il n'y a pas de possibilité de prendre du recul comme dans Los adioses : « Trois enfants marchent le long d'une grève. Ils avancent, côte à côte, se tenant par la main. Ils ont sensiblement la même taille, et sans doute aussi le même âge : une douzaine d'années. » (« La Plage », p.63) ou encore : « Au bout d'un certain temps il reprend sa marche à reculons, vers la table où l'attend son ouvrage, très lentement, à petits pas réguliers et silencieux, tandis qu'il continue de fixer la porte du regard. » (« Scène », p.59). Mis à part le temps du

³¹⁴ *Ibid.* : « (...) au début du mois de novembre (...). » (p.32).

³¹⁵ *Ibid.* : « Dès les premières heures de l'année impaire (...). » (p.75).

³¹⁶ *Ibid.* : « Ce n'est que quelques jours plus tard (...). » (p.143). Cette traduction ne restitue pas, à nos yeux, la poétique onettienne. Peut-être pourrions-nous proposer une autre traduction : « Que quelques jours des six ou trois mois [qu'il avait prédit] avaient passé (...). ».

récit, nous n'avons aucun renseignement temporel, aucune précision sur la période (date, année, saison...) au cours de laquelle se déroulent les deux récits.

Les seules indications de temps fournies sont vagues ; par exemple, pour « La Plage », nous savons que la scène a lieu pendant la journée : « Le soleil éclaire le sable jaune d'une lumière violente, verticale. » (p.63). Mais ces informations ne constituent pas de vrais repères : « un instant » (p.64) ; ou encore : « Puis, dix secondes plus tard, l'onde qui se gonfle creuse à nouveau la même dépression (...). » (p.70). Dans le cas de « Scène », nous ne savons pas à quel moment de la journée se déroule le récit, puisqu'il a lieu sur une scène de théâtre, et donc dans un endroit fermé ; les indications temporelles sont presque inexistantes : « Puis, après une minute d'immobilité silencieuse, il ramène les yeux sur son ouvrage. » (p.54). Ce manque de repères temporels inscrit le récit dans un présent trouble et incertain, un présent statique.

Dans la première partie de la nouvelle « Le Chemin du retour » domine l'imparfait. Puis, le narrateur commence à employer le présent : « Du sommet de la côte, juste après le tournant que marquent trois ou quatre pins détachés du petit bois, on a devant soi la route qui descend jusqu'à la digue, avec le bras de mer à main droite et l'île (...). L'eau, calme comme celle d'un étang, arrive presque en haut de la chaussée de pierre (...). » (p.34-35). Mais le récit ne correspond pas à ce qu'il est en train de vivre : ce n'est pas un récit simultané.

Comme pour les autres nouvelles, dans « Le Chemin du retour » aucune information sur la date, l'année, ni même le jour pendant lequel s'est déroulée l'action n'est fournie. Les seuls repères temporels sont vagues et superficiels : « La mer monte en effet beaucoup plus vite dans le cul-de-sac le plus rapproché de l'entrée du golfe. » (p.43). Le narrateur laisse comprendre que la mer monte vite, mais nous ne savons pas à combien de centimètres par minute cela correspond. Le temps est essentiel dans ce récit car l'eau monte, et s'ils laissent le temps passer, ils ne pourront pas s'en sortir : « D'ailleurs le souci de ne pas perdre une minute dans un terrain si malaisé accapare toute l'attention. » (p.40).

*

* *

Dans El astillero, comme nous avons vu, deux mondes se superposent : la réalité et la parodie que les personnages jouent pour se sentir vivants. Le roman commence en situant le récit dans le temps ; le « retour » de Larsen, le personnage principal :

« Hace cinco años, cuando el gobernador decidió expulsar a Larsen (o Junta cadáveres) de la provincia, alguien profetizó, en broma e improvisando, su retorno, la prolongación del reinado de cien días, página discutida y apasionante –aunque ya casi olvidada– de nuestra historia ciudadana. Pocos lo oyeron y es seguro que el mismo Larsen, enfermo entonces por la derrota, escoltado por la policía, olvidó enseguida la frase, renunció a toda esperanza que se vinculara con su regreso a nosotros.

De todos modos, cinco años después de la clausura de aquella anécdota, Larsen bajó una mañana en la parada de los “omnibuses” que llegan de Colón, puso un momento la valija en el suelo para estirar hacia los nudillos los puños de seda de la camisa, y empezó a entrar en Santa María, poco después de terminar la lluvia, lento y balanceándose, tal vez más gordo, más bajo, confundible y domado en apariencia. » (p.59)³¹⁷.

Déjà, dès le début, la charge temporelle du texte est puissante. L'*incipit* démarre avec la réalisation d'une prophétie : une anticipation de ce qui va se passer, et donc, du futur. Dans ce cas, elle annonce une répétition du passé dans le futur ; le texte s'installe dans le retour du passé. Dans le paragraphe suivant, le narrateur passe à travers le temps et se situe « (...) cinco años después de la clausura de

³¹⁷ *Le chantier*, op. cit. : « Lorsque le gouverneur prit la décision, il y a cinq ans, d'expulser Larsen (alias Ramasse-Vioques) de la province, quelqu'un prédit, prophétie, propos en l'air, boutade sans importance, qu'il reviendrait et qu'on assisterait à la prolongation du règne des cent jours, page discutée et passionnante, – bien que déjà à moitié oubliée –, de l'histoire de notre ville. Bien peu y prêtèrent attention et il est sûr que Larsen lui-même, alors affaibli par sa défaite et encadré par la police, dût oublier aussitôt cette prédiction et renoncer à tout espoir qui eût trait à son retour parmi nous.

Quoi qu'il en soit, cinq ans après la conclusion de cette anecdote, Larsen descendit un matin à l'arrêt des autobus qui arrivent de Colon, posa un instant sa valise par terre pour tirer haut sur son poignet les manchettes de sa chemise de soie et entra dans Santa-Maria juste au moment où il finissait de pleuvoir ; à pas lents et roulant des épaules, un peu plus gros peut-être, un peu plus tassé, capable de passer inaperçu et dompté en apparence. » (p.13).

esta anécdota (...). » (p.59)³¹⁸ ; c'est-à-dire au moment de la narration. Il est évident que cinq ans après il y a cinq ans, c'est le présent, donc discours et récit coïncident ici sur le même axe temporel. Cependant, toutes les actions de ce chapitre sont conjuguées au passé simple, ce qui les place, non pas dans le présent, mais dans le passé : « (...) Larsen bajó una mañana en la parada de los "omnibuses" que llegan de Colón, puso un momento la valija en el suelo (...). » (p.59)³¹⁹. Dans le paragraphe suivant : « Tomó el aperitivo (...). Almorzó allí, solitario (...). » (p.59)³²⁰. Cette insistance de l'emploi du passé simple paraît d'autant plus significative, que, comme nous l'avons vu, l'action est en train de se dérouler en même temps que le discours, dans le présent de l'action. Avec cet emploi, le narrateur écarte le présent de l'action du présent de la narration.

Le discours met en place un lien très étroit entre le présent et le passé, mais le temps est aussi réglé à partir d'autres éléments. Le premier paragraphe met en évidence le lien du système chronologique du récit avec l'histoire de Santa María : « Hace cinco años, cuando el gobernador decidió expulsar a Larsen (...). » (p.59)³²¹. Le narrateur fait souvent des commentaires sur des faits ou des personnes qui ne sont pas nécessaires à l'économie du récit, dans la mesure où manifestement ces personnages, commentaires ou allusions ne le modifient pas : « ((...).Y, finalmente, se calificó de antihistórico y absurdo el emplazamiento de la estatua, que obligaba al Fundador a un eterno galope hacia el sur, a un regreso como arrepentido hacia la planicie remota que había abandonado para darnos nombre y futuro). » (p.205)³²². Cependant, ces commentaires ont une autre fonction, celle d'intégrer la chronologie du récit à l'intérieur d'une chronologie beaucoup plus vaste, celle de l'évolution historique de Santa María. Or, ce n'est pas pour cela que le récit cesse de tracer sa propre chronologie. Nous savons que Larsen arrive à Santa María « (...) aquel

³¹⁸ *Ibidem* : « (...) cinq ans après la conclusion de cette anecdote (...). » (p.13).

³¹⁹ *Ibid.* : « (...) Larsen descendit un matin à l'arrêt des autobus qui arrivent de Colon, posa un instant la valise par terre (...). » (p.13).

³²⁰ *Ibid.* : « Il prit l'apéritif (...). Il déjeuna là, solitaire (...). » (p.14).

³²¹ *Ibid.* : « Lorsque le gouverneur prit la décision, il y a cinq ans, d'expulser Larsen (...). » (p.13).

³²² *Ibid.* : « ((...) Et finalement on qualifia d'antihistorique et absurde l'emplacement de la statue qui obligeait le Fondateur à un éternel galop vers le Sud, à un retour repentini vers la plaine lointaine qu'il avait abandonnée pour nous donner un nom et un futur.) » (p.210).

mediodía de fines de otoño. » (p.60)³²³, et il visite le bar Plaza « (...) a las siete y media de la tarde (...). » (p.61)³²⁴. Il y a une volonté du narrateur pour délimiter, à l'intérieur d'une chronologie plus vaste de l'histoire de la ville, une plus restreinte qui correspond à celle du récit.

À Santa María, la fugace consolation de Larsen consiste à essayer de maintenir la réputation et le statut de son passé de proxénète, quand il se faisait appeler « Juntacáda-veres ». Il cherche à revivre ses souvenirs à Santa María, l'époque de grandeur quand il dirigeait la maison close dans le roman qui s'appelle Juntacáda-veres.

La charge temporelle reste aussi importante dans tout le texte, les allusions au passé sont constantes : « Pagó el almuerzo, con la exagerada propina de siempre, reconquistó su pieza en la pensión de encima del Berna (...). » (p.60)³²⁵ ; « (...) reapareció, a las siete y media de la tarde, en el mostrador del bar Plaza que no había visitado nunca cuando vivió en Santa María. » (p.61)³²⁶, ou encore : « –Hace más de cinco años que se discute eso en Santa María, en el hotel y en el club, a la hora del aperitivo. » (p.134)³²⁷.

Nous constatons aussi les efforts faits par le narrateur qui, très souvent, insiste sur les détails temporels. Comme par exemple les heures : « Cuando oyó que llegaban, a las nueve, en la fría mañana del buen tiempo (...). » (p.168)³²⁸ ; ou encore : « A las tres en punto saludó al uniforme azul detrás del vidrio de la garita, y desde la puerta del Destacamento (...). » (p.205)³²⁹. Souvent le narrateur insiste sur d'autres détails temporels comme le jour de la semaine : « Era un jueves (...). »

³²³ *Ibid.* : « (...) cette mi-journée de fin d'automne. » (p.14).

³²⁴ *Ibid.* : « (...) à sept heures du soir (...). » (p.16).

³²⁵ *Ibid.* : « Il paya son déjeuner en laissant le pourboire excessif de toujours, reprit possession de sa chambre à la pension du *Berna* (...). » (p.14).

³²⁶ *Ibid.* : « (...) il reparut au comptoir du bar du *Plaza* où il n'avait jamais mis les pieds quand il avait vécu à Santa-Maria. » (p.16).

³²⁷ *Ibid.* : « – Cela fait plus de cinq ans que l'on en discute à Santa-Maria, au *Plaza* et au club, à l'heure de l'apéritif. » (p.115).

³²⁸ *Ibid.* : « Quand il entendit arriver les deux autres, à neuf heures, dans le froid matin du beau temps (...). » (p.159-160).

³²⁹ *Ibid.* : « À trois heures précises, il salua l'uniforme bleu derrière le verre de la guérite et, sur le pas de la porte du commissariat (...). » (p.209-210).

(p.197)³³⁰, « Larsen entró un sábado con Kunz y no pasó del mostrador. » (p.183)³³¹, ou le jour de l'an : « Así, despreocupado, supo que el sol se había puesto a las 18,26 y que la luna era llena y que estaba, él y todos los demás, en el día del Corazón Inmaculado de María. » (p.188-189)³³² ; ou encore, le moment de la journée : « Después del mediodía (...). » (p.92)³³³. Cependant ces détails bien précis ne permettent pas au lecteur d'avoir une conscience temporelle précise dans le récit car il manque le cadre temporel dans lequel se situent ces heures, ces moments de la journée, ces jours. Donc tous ces détails ne sont que des données brutes qui ne peuvent pas être interprétées si nous ne connaissons pas le contexte. Même si parfois nous avons des informations sur la saison dans laquelle se déroule l'action : « Son muchos los que aseguran haberlo visto en aquel mediodía de fines de otoño. » (p.60)³³⁴, nous ne connaissons pas l'année. De plus, quand une information temporelle précise est donnée comme par exemple le mois : « Esto era por fin de julio (...). » (p.174)³³⁵, cette précision s'efface à mesure que le récit avance car le temps évolue avec le récit et le narrateur ne nous informe pas de cette évolution temporelle. Par exemple, à un moment donné nous savons que c'était fin juillet, le récit continue, des événements arrivent, mais le lecteur ne sait pas combien de temps s'est écoulé ; il sait que le récit commence au printemps et finit en autonome.

Une particularité de la narration est que même s'il y a une présence de données temporelles, souvent elles sont exploitées de telle façon qu'elles deviennent l'instrument de l'incertitude qui participe à créer un effet d'atemporalité : « Hubo, es indudable, aunque nadie puede saber hoy con certeza en qué momento de la historia debe ser colocada, la semana en que Gálvez se negó a ir al astillero. »

³³⁰ *Ibid.* : « C'était un jeudi. » (p.199).

³³¹ *Ibid.* : « Larsen y alla un samedi soir avec Kunz mais il ne dépassa pas le comptoir. » (p.179).

³³² *Ibid.* : « C'est ainsi qu'il apprit avec indifférence que le soleil s'était couché à 18h26, que la lune était pleine, qu'il se trouvait, et pas mal d'autres avec lui, dans le jour du Sacré Cœur de Marie. » (p.187).

³³³ *Ibid.* : « Il était dans son bureau après l'heure du déjeuner (...). » (p.58).

³³⁴ *Ibid.* : « Nombreux sont ceux qui assurent l'avoir vu en cette mi-journée de fin d'automne. » (p.14).

³³⁵ *Ibid.* : « On était à la fin août (...). » (p.168). Nous conteston la traduction car « julio » signifie « juillet » et non « août ».

(p.118)³³⁶ ; ou encore : « Era la hora en que se despertaba el doctor Díaz Grey y tanteaba buscando el primer cigarrillo (...). » (p.154)³³⁷.

Ce qui domine dans le récit à travers les données temporelles est cet effet d'atemporalité dû au manque de cadre temporel qui servirait de référence pour toutes les informations liées au temps ; et la surcharge, l'insistance sur ce passé qui revient, qui est même presque visible dans le présent. Parce que, en effet, le temps, et le temps passé qui marque tellement le présent, devient, pourrions-nous dire, presque un personnage visible à travers la vieillesse puisque les traits de la décrépitude et des changements physiques sont les traces concrètes du temps qui passe : « Fuera de la farsa que había aceptado literalmente como un empleo, no había más que el invierno, la vejez (...). » (p.123)³³⁸, « ("estaba triste, envejecido y con ganas de pelear (...))". » (p.61)³³⁹ ; ou encore : « Después sería el fin, la renuncia a la fe en las corazonadas, la aceptación definitiva de la incredulidad y de la vejez. » (p.64)³⁴⁰.

Car cette vieillesse ne fait que rappeler à Larsen un passé glorieux qu'il veut retrouver à Santa María, avec ce retour, cette prophétie. Mais une gloire qui est devenue introuvable, et la vieillesse, sa décadence et sa solitude en sont bien la preuve. Larsen adopte le mensonge comme mode de vie pour résister à sa peur du vide ; il ne peut vivre sans croire à quelque chose, c'est-à-dire sans affirmer qu'il croit en quelque chose, ou du moins sans faire semblant de croire. Larsen doit s'inventer une série de responsabilités, un mode de vie qui occulte la vérité et l'acceptation de sa vieillesse, et de son insignifiance.

Et à la fin du récit avec la vieillesse et la fuite vers nulle part, le temps cesse d'exister à travers un acte très symbolique ; Larsen vend sa montre : « Averiguó que

³³⁶ *Ibid.* : « Il y eut, c'est indéniable, bien que personne ne sache exactement [sic] à quel moment de l'histoire cela doit se situer, la semaine où Galvez refusa d'aller au chantier. » (p.94).

³³⁷ *Ibid.* : « C'était l'heure où se réveillait le docteur Díaz Grey et où il cherchait à tâtons la première cigarette (...). » (p.142).

³³⁸ *Ibid.* : « En dehors de la farce qu'il avait acceptée, exactement [sic] comme un emploi, il n'y avait rien d'autre que l'hiver, la vieillesse (...). » (p.100).

³³⁹ *Ibid.* : « ("il était triste, vieilli, avec comme une envie de se bagarrer (...))". » (p.15).

³⁴⁰ *Ibid.* : « Après, ce serait la fin, il renoncerait à croire en ses inspirations, il accepterait définitivement l'incredulité et la vieillesse. » (p.20).

iban hacia el norte y le aceptaron sin esfuerzo el reloj en pago del pasaje. » (p.232)³⁴¹. L'abandon de cet objet est très représentatif. En échangeant sa montre contre un voyage en bateau, Larsen se situe hors du temps, car le temps projette une angoisse, obsessionnelle et réitérée, sur ce qu'un jour il fut et qu'il ne sera plus.

Le texte se situe dans un temps très imprécis ; la surcharge temporelle amène une superposition du passé et du présent dans le temps du récit. L'imprécision des données temporelles perturbe les repères du lecteur, lequel ne peut s'y retrouver entre les différents plans de la réalité et les différentes lignes d'intrigue qui s'entrecroisent. Il y a, dans El astillero, un trou, une distorsion du temps propre, différente au traitement du temps dans Los adioses où il est aussi manipulé. Nous observons qu'il y a une discordance des temps partout.

*

* *

Dans Para esta noche comme pour la plupart des textes que nous étudions, le récit commence par une conversation téléphonique lors de laquelle Weiss dit à Ossorio que le soir même, il faut qu'il soit dans un bar où quelqu'un lui donnera un billet : « –Parece que hay un pasaje para usted. Nada seguro. Un muchacho de allá arriba, él lo conoce a usted. En el First and Last, ¿conoce? Bueno, esta noche a las nueve. Buena suerte, es todo. » (p.13)³⁴². Juste après, Ossorio s'achemine vers le bar. Ainsi commence le récit, le narrateur n'oriente pas le lecteur, il n'y a aucun *incipit* qui serve d'introduction, aucune contextualisation, et surtout aucune donnée temporelle précise qui nous permette de connaître l'année, ou de situer le récit dans l'Histoire, ou de savoir à peu près de quelle époque il s'agit. De plus, au fur et à mesure que le récit avance, le narrateur ne donne pas plus d'informations par rapport à l'emplacement temporel. Le récit a lieu une nuit, une seule nuit, et nous n'en savons pas plus.

³⁴¹ *Ibid.* : « Il s'assura qu'ils allaient bien vers le Nord ; ils acceptèrent sans difficulté sa montre comme prix du passage. » (p.245).

³⁴² *Une nuit de chien*, op. cit. : « – Il paraît qu'il y a un billet pour vous. Rien de sûr. Un garçon d'en haut, il sait qui vous êtes. Au *First and Last*, vous connaissez ? D'accord, ce soir à neuf heures. Bonne chance, c'est tout. » (p.11).

Nous avons deux situations narratives, celle de Morasán, et celle d'Ossorio. L'intrigue de ce texte est la poursuite d'Ossorio par Morasán, et la fuite d'Ossorio pour lui échapper et réussir à tenir la nuit pour fuir avec le Bouver, le bateau qui part au petit matin. Le récit décrit des situations simultanées car les deux personnages ne se retrouvent jamais dans le même espace, excepté une seule fois dans le récit. Cependant leurs réalités intercèdent l'une dans l'autre.

Dans ce texte, le temps a une énorme importance, une place essentielle car toute l'intrigue tourne autour du temps qui manque (dans le cas de Morasán), du temps qu'il faut laisser passer (l'attente pour Ossorio). Le temps acquiert une grande valeur au fur et à mesure que le récit avance.

La première donnée temporelle que nous avons se trouve au début du texte, après un appel téléphonique, les deux interlocuteurs se donnent un rendez-vous : « Bueno, esta noche a las nueve. » (p.13)³⁴³. Dès le début du texte, nous savons qu'un rendez-vous va avoir lieu à neuf heures du soir. À partir de ce moment se déroule le reste du récit, donc, le soir, puis la nuit. La nuit est une constante dans tout le récit, le narrateur insiste constamment sur ce contexte nocturne et tout ce qu'il peut entraîner, obscurité, silence, solitude : « Ahora estamos en el límite. Esta noche. » (p.138)³⁴⁴, ou encore : « (...) que el cuerpo de la chica estaba detenido a su lado en el escalón de la puerta, junto a él y su indolencia, frente a la noche de la calle (...). » (p.192)³⁴⁵.

La nuit et l'obscurité qui la caractérise renforcent le péril, surtout dans un contexte de fuite comme celui d'Ossorio.

Les données temporelles sont presque inexistantes, à l'exception de la nuit qui se trouve au centre du récit. Les seules allusions au temps sont des

³⁴³ *Ibidem* : « D'accord, ce soir à neuf heures. » (p.11).

³⁴⁴ *Ibid.* : « Maintenant nous approchons de la fin. Cette nuit. » (p.170).

³⁴⁵ *Ibid.* : « (...) que le corps de l'enfant était arrêté contre lui sur la marche de la porte, à côté de lui et de son indolence, face à la nuit de la rue (...). » (p.240).

commentaires beaucoup plus vastes qui parlent de l'inéluctable passage du temps, et du temps qui vient à manquer : « –Es cierto; y todas fracasaron y perdimos miles de segundos de tiempo. » (p.140)³⁴⁶ ; ou encore : « Ay, Ossorito, tú también, el tiempo que has perdido. » (p.183)³⁴⁷. Le récit est fait au présent, mais au présent d'un temps incertain et inconnu.

Nous avons la sensation que le temps est interminable pour Ossorio, que le petit matin n'arrivera jamais : « (...) por nada más que por que el tiempo pase (...). » (p.167)³⁴⁸ ; ou encore : « Falta una hora; desde allí podía llegar al puerto en diez minutos. » (p.226)³⁴⁹. Et puis de toutes façons, à plusieurs reprises le narrateur nous fait comprendre que le temps n'est pas en faveur d'Ossorio, qu'il ne passera pas assez vite, qu'on finira par le trouver avant qu'il réussisse à monter dans le Bouver : « (...) sintiendo que los hechos le habían atado las manos definitivamente, que la noche habría de arrastrarlo (...). » (p.135)³⁵⁰ ; ou encore : « Pidió más vino; ahora sentía que no iba a irse, que todo estaba perdido, que al amanecer lo matarían. » (p.29)³⁵¹.

La particularité de la conception du temps dans ce texte réside dans sa double lecture, sa subjectivité. Nous avons vu que dans le cas d'Ossorio, le temps n'en finit pas de passer, cependant, pour Morasán, il vient à manquer. Il doit trouver Barcala et aussi Ossorio, il sait qu'ils sont en fuite et que s'il ne se dépêche pas, les fugitifs peuvent s'échapper : « –Bueno–dijo–. No puedo perder el tiempo, ni prestarme a estar aguantando su juego. » (p.132)³⁵².

Finalement, le temps va devenir un piège pour les deux personnages. Ossorio va réussir à tenir toute la nuit, et une fois arrivé au bateau, il se rend compte que le

³⁴⁶ *Ibid.* : « – C'est vrai. Et aucune ne nous a servis, et nous avons perdu un temps fou. » (p.173).

³⁴⁷ *Ibid.* : « Ah ! mon petit Ossorio, toi aussi, le temps que tu as perdu. » (p.229).

³⁴⁸ *Ibid.* : « (...) uniquement parce que le temps passe (...). » (p.208).

³⁴⁹ *Ibid.* : « Il restait une heure ; d'où il était, il pouvait atteindre le port en dix minutes. » (p.284-285).

³⁵⁰ *Ibid.* : « (...) sentant que les faits lui avaient lié les mains définitivement, que la nuit allait l'emporter (...). » (p.167).

³⁵¹ *Ibid.* : « Il commanda plus de vin ; il sentait maintenant qu'il n'allait pas partir, que tout était perdu, qu'à l'aube ils le tueraient. » (p.31).

³⁵² *Ibid.* : « – Écoutez, dit-il, je n'ai pas de temps à perdre et n'ai aucune envie d'endurer votre petit jeu. » (p.163).

Bouver n'a jamais existé. Quant à Morasán, il sera piégé par son propre entourage. Vers la fin du récit, quand Morasán se rend compte qu'il n'y a plus d'issue, il pense : « "Si pudiera llegar hasta el Ministerio, por teléfono imposible, entrar allí de alguna manera o en último caso meterme en una embajada, si yo no hubiera hecho una trampa con el *Bouver*, si realmente pudiera embarcarme y salir." » (p.193)³⁵³. Le temps réserve finalement le même sort aux deux personnages : « (...) que tenemos que hacer, para que no se nos escape el tiempo con huecos vacíos y para que no se detenga atorado por los cadáveres (...). » (p.95-96)³⁵⁴.

*

* *

Dans El pozo, Eladio Linacero est le narrateur et le personnage principal, et comme il le dit littéralement, il livre le récit de ses mémoires. Mais au fur et à mesure que les pages avancent, nous nous rendons compte que le récit qu'il narre correspond plutôt aux aventures imaginaires qu'il rêve éveillé. Il raconte aussi quelques événements et anecdotes de sa vie.

À partir de cela, nous trouvons donc deux codifications temporelles : celle de sa vie et celle de ses rêves. À un moment donné, le narrateur dit : « En el mundo de los hechos reales (...). » (p.23)³⁵⁵, donc c'est lui-même qui met en place ce décalage ou rupture entre les deux mondes.

En ce qui concerne sa vie, nous avons très peu de repères temporels. En quelle année se déroule le récit ? Rien n'est dit explicitement. Il y a une seule référence historique qui nous permet de contextualiser : « Según la radio del restaurante, Italia movilizó medio millón de hombres hacia la frontera con

³⁵³ *Ibid.* : « "Si je pouvais me rendre au Ministère – impossible par téléphone – et y entrer d'une façon ou d'une autre, ou en dernier recours entrer dans une ambassade, si je n'avais pas joué au plus fin avec le *Bouver*, si je pouvais vraiment embarquer et partir." » (p.242).

³⁵⁴ *Ibid.* : « (...) pour que le temps ne s'enfuie pas en laissant des creux vides, pour qu'il ne s'arrête pas bloqué par les cadavres (...). » (p.117).

³⁵⁵ *Le puits*, op. cit. : « Dans le monde du réel (...). » (p.20).

Yugoslavia; parece que habrá guerra. » (p.31)³⁵⁶. Cette indication nous laisse penser que le temps du récit se situe avant la Deuxième Guerre mondiale, c'est-à-dire avant le 1^{er} septembre 1939. Nous savons aussi que Juan Carlos Onetti publia El pozo en 1939 donc, a priori, le temps de la narration et le temps de l'écriture coïncident. Mais mise à part cette information, aucun repère temporel précis n'est donné dans le récit.

Nous pouvons aussi situer le récit dans la vie du narrateur, car il affirme qu'il va avoir quarante ans : « Debe haber sido entonces que recordé que mañana cumplo cuarenta años. » (p.11)³⁵⁷. Hormis ce détail, le reste des informations temporelles qui ont à voir avec le présent de la narration sont des données incertaines ; par exemple, il parle souvent du moment de la journée dans lequel il se trouve : « Ahora se siente menos calor y puede ser que de noche refresque. » (p.13)³⁵⁸. Il insiste souvent sur la présence de la nuit : « Una noche –era también una noche de lluvia (...). » (p.44)³⁵⁹ ; ou encore : « Aquella noche (...). » (p.75)³⁶⁰, dit-il par rapport à l'épisode de Cecilia. Et puis par rapport au présent de la narration : « Estoy cansado ; pasó la noche escribiendo y debe ser muy tarde. » (p.81)³⁶¹. Mais peu après il affirme : « Tengo la sensación de que hace ya muchas horas que terminaron los ruidos de la noche; tantas, que debía estar ya el sol bien alto. » (p.82)³⁶², donc l'incertitude s'impose, nous ne savons plus s'il fait encore nuit ou non.

Au long du récit, le narrateur fait référence à son passé, à plusieurs événements qui eurent lieu au cours de sa vie. Cependant, comme ils ne sont pas contextualisés, ils font partie d'un passé au sens large, c'est tout : « Aquello pasó un 31 de diciembre, cuando vivía en Capurro. » (p.15)³⁶³, dit-il quand il raconte l'épisode qui survint avec Ana María avant la mort de celle-ci. Mais nous ne connaissons pas l'année, il ne la révèle pas. Ensuite, nous savons que le procès du divorce avec

³⁵⁶ *Ibidem* : « À la radio, dans le restaurant, on vient de dire que l'Italie a massé un demi-million d'hommes près de la frontière yougoslave ; il semble qu'il y aura la guerre. » (p.26).

³⁵⁷ *Ibid.* : « Ce doit être à ce moment-là que je me suis rappelé que demain je vais avoir quarante ans. » (p.10-11).

³⁵⁸ *Ibid.* : « On sent moins la chaleur maintenant ; il se peut bien qu'il fasse frais cette nuit. » (p.11).

³⁵⁹ *Ibid.* : « Un soir – ce soir-là aussi il pleuvait (...). » (p.36).

³⁶⁰ *Ibid.* : « Cette nuit-là (...). » (p.58).

³⁶¹ *Ibid.* : « Je suis fatigué ; j'ai passé la nuit à écrire et il doit être très tard. » (p.61).

³⁶² *Ibid.* : « J'ai l'impression que cela fait déjà plusieurs heures que les bruits de la nuit ont cessé ; tellement, que le soleil devrait être déjà haut. » (p.61).

³⁶³ *Ibid.* : « C'était un 31 décembre, j'habitais Capurro. » (p.14)

Cecilia eut lieu à peu près un an avant le présent de la narration : « No sé si hace más o menos de un año. Fue en los días en que terminaba el juicio, creo que estaban por dictar sentencia. » (p.41)³⁶⁴, mais nous ne saurons jamais avec précision combien de temps s'est écoulé depuis.

Ce manque de précision temporelle reflète que pour Eladio, cela n'a pas d'importance ; ce qui importe ce sont les rêves éveillés.

Dans le monde des songes, pour chaque histoire il y a un contexte temporel plus précis. Par exemple, à un moment donné, quand il raconte le rêve de la cabane en rondins, il précise : « Diez años en Alaska me dan derecho a no equivocarme. » (p.27)³⁶⁵. Or l'univers onirique est un contexte atemporel. D'ailleurs il l'explique très bien, pendant qu'il raconte le rêve de la cabane en rondins : « La edad de Ana María la sé sin vacilaciones: dieciocho años. Dieciocho años, porque murió unos meses después y sigue teniendo esa edad cuando abre por la noche la puerta de la cabaña y corre, sin hacer ruido (...). » (p.15)³⁶⁶ ; ou encore : « Ana María era grande. Es larga y ancha todavía cuando se extiende (...). » (p.21)³⁶⁷. L'emploi du présent à ce moment-là a un rôle très symbolique, en plus d'éterniser l'existence d'Ana María qui est morte depuis longtemps, il permet de permuter du monde des faits réels au monde des rêves, car pour Eladio cette réalité illusoire a acquis plus d'importance que le réel. Onetti distorsionne le temps, et dans le cas de El pozo, cette distorsion atteint même le temps de l'écriture qui est aussi problématique.

*

* *

Le palace est un récit qui ne suit pas une chronologie. D'ailleurs, les données temporelles sont très rares dans le récit. Nous savons que le contexte du récit est

³⁶⁴ *Ibid.* : « Je ne sais pas si cela fait déjà plus d'un an. C'était l'époque où se terminait le procès ; un peu avant que la sentence ne soit rendue, il me semble. » (p.34).

³⁶⁵ *Ibid.* : « Dix ans en Alaska me donnent le droit de ne pas me tromper. » (p.23).

³⁶⁶ *Ibid.* : « L'âge d'Anna-Maria, en revanche, je m'en souviens parfaitement : dix-huit ans parce qu'elle est morte quelques mois plus tard, et qu'elle a toujours cet âge quand, la nuit, elle ouvre la porte de la cabane et court sans faire du bruit (...). » (p.14).

³⁶⁷ *Ibid.* : « Anna-Maria était grande. Elle est toujours grande et forte quand elle s'étend (...). » (p.17-18).

une ville en guerre, dans laquelle on parle espagnol. D'où les inscriptions de la ville souvent transcrites dans le récit : « (...) les grosses lettres majuscules nettement visibles :

VENCE (...) VENCEREMOS » (p.81).

Brutalement, au milieu du premier chapitre, un saut temporel nous transporte de la période où l'étudiant était dans la ville, à la période, quinze ans plus tard, où il y retourne. Une vision double qui superpose ces deux périodes va s'imposer. Le récit oscille entre ces deux axes temporels et ordonne deux séries de fragments : celui de l'étudiant à l'époque du palace, et celui de l'étudiant quelques années plus tard dans un bar :

« (...) l'étudiant (c'est-à-dire celui qui avait été l'étudiant) pouvant les entendre, c'est-à-dire, si, comme on l'affirme, un homme est constitué par la somme de ses expériences, pouvant entendre cette partie de lui-même qui avait la forme d'un Américain dégingandé (...) en train de dialoguer avec cette autre partie de lui-même qui avait la forme d'un type chauve (...) » (p.156).

Le jeu de parenthèses souligne la distance temporelle entre « celui qui avait été l'étudiant » et celui qui est revenu dans la ville. Cependant, mis à part ces quinze ans d'écart entre les deux séjours de l'étudiant dans la ville, nous n'avons aucune information certaine, aucune date précise n'est donnée. Cette parenthèse fonctionne comme un signe qui fait comprendre que nous passons d'une période à une autre, puisque quand le narrateur parle de la première période, il parle de « l'étudiant » (p.119), tandis que quand il parle de la période quinze ans après, il précise « celui qui avait été l'étudiant » (p.122).

La deuxième partie du roman intitulé « Récit de l'homme-fusil » correspond à un chapitre à part. Lors de son séjour en ville, l'étudiant rencontre plusieurs personnes dont un Italien qui lui raconte comment il a tué quelqu'un. Ce récit correspond aussi à une ellipse temporelle, les événements qu'il narre eurent lieu dans un passé abstrait « c'était un février » (p.52) :

« puis il entendit une femme crier (mais pas celle qui était assise à côté de l'homme), comprenant tout à coup pourquoi le garçon avait ralenti, cessé d'avancer, se rendant compte qu'il tenait à présent le revolver à la main, incapable de se rappeler à quel moment il l'avait sorti, tout s'immobilisant alors pendant un temps qui lui parut très long où il se souvient d'être resté là, étonné que ce fut déjà le moment, presque surpris, désorienté (...) » (p.74-75).

Il n'y a aucun contexte temporel, nous n'avons que quelques détails peu précis : « c'était un février » (p.52) ; ou « (...) maintenant – c'était trois jours plus tard – (...) » (p.101) ; « (...) il ferait encore une de ces suffocantes journées de septembre. » (p.143), et les parties du récit qui correspondent à une période « quinze ans après » (p.26), mais sans plus d'informations, ces détails ne peuvent pas constituer un véritable cadre temporel, cela reste des données incertaines. De plus, la précision est souvent inexistante : « (...) mais peut-être était-ce des années plus tard : c'étaient pourtant les mêmes enfants, les mêmes vieillards, le même mouvant tapis de pigeons se déplaçant par saccades, le même carrousel de tramways ferrailants (...) » (p.120). Ce qui trouble encore plus le peu de repères temporels que le lecteur possède.

Nous avons vu comment, dans les textes analysés, la présentation du temps et son utilisation dans le récit sont très incertaines, ce qui rompt complètement avec les usages des repères temporels de la littérature classique tels que Robbe-Grillet les décrit :

« Donc, il y a déjà dans l'emploi de ce passé historique, qui même sous Balzac était peu pratiqué dans la vie courante, quelque chose dans l'énonciation qui indique que c'est la vérité qui parle. Barthes disait que ce passé historique, « naquit », c'est le temps des causes jugées, c'est-à-dire que pour pouvoir écrire « Louis Lambert naquit », il faut non seulement qu'il soit né mais qu'il soit déjà mort, que toute l'histoire se soit déroulée entièrement, et que quelqu'un qui n'est pas dans l'histoire, qui est au-dessus mais connaît votre "alpha" et votre "omega", se mette à raconter cette histoire. Il est extérieur mais il la connaît entièrement : le début et la fin, l'apparence des choses et l'intérieur des

consciences, il connaît tout. (...) ici c'est Dieu qui raconte et c'est la vérité qui parle. » (p.23)³⁶⁸.

Comme l'affirme Robbe-Grillet : « (...) le lecteur de "*L'Étranger*", comme le lecteur de toute la littérature de la seconde moitié du XX^e siècle, va être constamment dans l'embarras face au monde. » (p.25)³⁶⁹, et l'utilisation du temps n'est qu'une façon de le représenter. Dans la sous-partie suivante, nous allons voir que l'espace est sujet aux mêmes mises en question que le temps.

³⁶⁸ ROBBE-GRILLET, Alain, *Préface à une vie d'écrivain*, Paris, Fiction & cie, France culture et Éditions du Seuil, novembre 2005.

³⁶⁹ Ibidem.

4.2 Un espace indéterminé.

Géographiquement, le lieu où se déroule l'histoire de Los adioses n'est pas nommé. Nous savons que le village où s'est réfugié le malade se situe dans une région montagneuse d'Amérique latine. Nous pouvons penser que ce village se situe dans les montagnes argentines, car Buenos Aires est nommé à plusieurs reprises : « (...) al otro lado de la selva, en Buenos Aires, o en Rosario (...). » (p.43)³⁷⁰ ou encore « (...) porque nunca se hubieran atrevido a entrar en un lugar así en Buenos Aires (...). » (p.39)³⁷¹. Cependant l'espace reste indéterminé. Toute l'histoire se déroule dans le village, à différents endroits : le bistrot, l'hôtel, la maison de la sierra, le sanatorium. Mais le nom de l'espace n'a pas une importance essentielle dans la narration :

« Yo les escuchaba contar y reconstruir el epílogo; pensaba en el pedazo de tierra, alto, quebrado, en que estábamos viviendo, en las historias de los hombres que lo habían habitado antes que nosotros; pensaba en los tres y el niño, que habían llegado a este pueblo para encerrarse y odiar, discutir y resolver pasados comunes que nada tenían que ver con el suelo que estaban pisando. » (p.71)³⁷².

Le récit commence avec « l'invasion » d'un espace indéterminé par les personnages, à savoir le malade et les deux femmes. Tout se déroule dans un espace, le village de la Sierra, mais en réalité, il y a, dans Los Adioses plusieurs espaces plus restreints, et une subdivision spatiale qui est, à nos yeux, très symbolique.

D'un côté, il y a la maison qui concentre les mauvaises interprétations, les ragots des habitants du village quand le malade s'y installe avec la jeune fille ; mais

³⁷⁰ *Les adieux*, op. cit. : « (...) de l'autre côté de la forêt, à Buenos Aires, à Rosario (...). » (p.53).

³⁷¹ *Ibidem* : « (...) et parce qu'ils n'auraient jamais osé entrer dans un pareil lieu à Buenos Aires (...). » (p.48).

³⁷² *Ibid.* : « Je les écoutais raconter et reconstruire l'épilogue ; je pensais à ce coin de terre, élevé, fragmenté, où nous vivions, aux histoires des hommes qui l'avait habité avant nous ; je pensais à ces trois-là et à l'enfant, qui étaient venus dans ce village pour s'enfermer et se haïr, pour discuter de leurs passés communs qui n'avaient rien à voir avec le sol qu'ils foulaient, et tenter de s'entendre. » (p.102).

aussi l'enfermement intérieur, la fuite vers un passé à jamais caduc. D'un autre côté, il existe l'hôtel, endroit tourné vers l'extérieur, là où se déroulent les scènes avec celle qui est censée être sa femme « officielle ». L'hôtel représente aussi le contrôle, la seule possibilité de guérison. Et enfin le bar, peut-être l'endroit le plus symbolique de tous parce que d'une certaine façon c'est le laboratoire où se crée le récit. Et aussi parce que c'est là que se déroulent les seules scènes où le malade et le narrateur sont en présence l'un de l'autre ; et le reste... imagination.

*

* *

Dans le recueil Instantanés, en ce qui concerne les repères spatiaux, ils sont aussi incertains que les repères temporels. Dans le cas de « La Plage », nous savons que l'espace est ouvert, au bord de la mer, près d'une falaise : « Hormis ces trois enfants, toute la longue plage est déserte. C'est une bande de sable assez large, uniforme, dépourvue de roches isolées comme de trous d'eau, à peine inclinée entre la falaise abrupte, qui paraît sans issue, et la mer. » (p.63). « Scène » se déroule dans une salle de théâtre, où un acteur fait une répétition : « Quand le rideau s'ouvre, la première chose que l'on aperçoit depuis la salle – entre les pans de velours rouge qui s'écartent avec lenteur – la première chose que l'on aperçoit est un personnage vu de dos, assis à sa table de travail au milieu de la scène vivement éclairée. » (p.51).

Par rapport à l'espace, dans « Le Chemin du retour » le même doute persiste. Nous ne pouvons pas situer la nouvelle dans un pays ou une région, car aucune information n'est donnée, hormis la description du décor :

« Une fois franchie la ligne de rochers qui jusque-là nous barrait la vue, nous avons aperçu de nouveau la terre ferme (...). Nous avons fait le tour de l'île.

Cependant, si nous reconnaissons sans peine le paysage du côté de la terre, il n'en allait pas de même pour l'étroit bras de mer qui nous sépareit d'elle, ni surtout pour la rive où nous nous trouvions. » (p.33).

*

* *

Dans El astillero, nous ne retrouvons pas ce vide géographique présent dans Instantanés ou dans Los Adioses. Nous savons que le récit se déroule essentiellement à Port-Chantier, un port qui ne se trouve pas loin de la ville de Santa María où arrive Larsen au début de la narration : « Bajó en el muelle que llamaban Puerto Astillero, detrás de una mujer gorda y vieja, de una canasta y una niña dormida (...). » (p.63)³⁷³.

Dans ce texte, les scènes du récit prennent place à différents endroits bien définis. Ces espaces jouent un rôle très important dans l'organisation narrative du récit et dans la matérialité du texte. Ainsi, le roman est structuré en dix-huit chapitres, et les titres des différents chapitres portent le nom des principaux espaces dans lesquels se déroule l'action : Santa María, Le chantier, La tonnelle et La cabane qui correspondent aux quatre espaces principaux, mais il y a aussi La maison.

Nous pouvons retrouver Santa María dans le titre de cinq chapitres (chapitres 1, 10, 11, 12 et 17)³⁷⁴. C'est avec le retour de Larsen à Santa María que commence le récit. Larsen réapparaît dans la ville d'où il fut expulsé cinq ans auparavant, et il en parcourt les rues. Ensuite, Larsen fait deux voyages à Santa María où il va s'entretenir avec le docteur Díaz Grey et Petrus. L'avant-dernier chapitre correspond à la dernière descente de Larsen à Santa María : « Así se inició el último descenso de Larsen a la ciudad maldita. » (p.203)³⁷⁵. Cette visite dure trois jours, et c'est lors de ce voyage qu'il découvre que Gálvez s'est suicidé.

³⁷³ *Le chantier*, op. cit. : « Il descendit à l'arrêt appelé Port-chantier derrière une grosse femme âgée, une corbeille et une petite fille endormie (...). » (p.18).

³⁷⁴ Dans le texte, les chapitres ne sont pas numérotés ainsi, mais nous leur avons attribué des chiffres pour pouvoir les repérer plus facilement.

³⁷⁵ *Le chantier*, op. cit. : « C'est ainsi que commença la dernière descente de Larsen à la ville maudite. » (p.207).

De nombreuses scènes se déroulent dans le chantier (chapitres 2, 4, 8, 9, 13, 16 et 18). Dans le deuxième chapitre « Le Chantier 1 », Larsen se rend à Port-Chantier deux jours après son arrivée à Santa María. Il rentre au Belgrano, et c'est là qu'il voit pour la première fois Angélica Inés : « Larsen supo en seguida que algo indefinido podía hacerse (...). » (p.65)³⁷⁶. C'est dans cet espace où, deux chapitres plus loin, Petrus lui propose le poste de sous-directeur, et où il rencontre Gálvez et Kunz. C'est aussi dans ce même lieu où se met en place le jeu qui deviendra au fil des pages, une farce grotesque. Dans les chapitres qui se déroulent au chantier, Larsen joue son rôle de sous-directeur, de la même façon que Gálvez et Kunz jouent leur rôle de conseiller administratif et conseiller technique respectivement. Le chantier est décrit comme un endroit en ruine, le décor est désolant : « (...) miraba desde un ventanal sin vidrios la soledad del hangar, de la tierra con agua y matas de yuyos que lo rodeaba (...). » (p.88)³⁷⁷.

Dans le troisième espace, la tonnelle, se déroulent les entretiens entre Larsen et Angélica Inés (chapitres 3, 5, 7, 15 et 18). C'est lors de ces rencontres que Larsen met en place sa stratégie de séducteur et essaye de séduire la fille de Petrus. Dans le dernier chapitre, Larsen reçoit une lettre d'Angélica Inés qui l'invite à dîner. Il se rend à la tonnelle, mais Josefina, la servante, ne le laisse pas entrer car la jeune fille est malade. Ce soir-là, il embrasse Josefina, et a une relation charnelle avec elle dans la chambre de celle-ci.

Le quatrième espace est la cabane (chapitres 6, 7, 8, 9, 14, 15 et 18). C'est là où habitent Gálvez et sa femme enceinte, et c'est là où se rendent Kunz et Larsen le soir pour boire et pour dîner de quelques riens. C'est aussi dans cette cabane que Gálvez avoue à Larsen qu'il possède un document qui pourrait changer complètement le cours des choses. La cabane est décrite comme un foyer dégradé : « En la casilla sucia y fría (...). »³⁷⁸.

³⁷⁶ *Ibidem* : « Larsen sut tout de suite que quelque chose d'encore indéfini pouvait se produire (...). » (p.20).

³⁷⁷ *Ibid.* : « (...) il regardait par une fenêtre sans vitre la solitude du hangar, de la terre couverte de flaques d'eau et de touffes d'herbe qui l'entourait (...). » (p.53).

³⁷⁸ *Ibid.* : « Dans la cabane sale et froide (...). » (p.100).

Chacun des espaces du roman a une fonction spécifique, et Larsen y joue un rôle différent : Santa María est le symbole du passé ; nous voyons l'insistance de Larsen pour récupérer le pouvoir perdu. Le chantier représente le jeu de domination et de pouvoir. Et si La tonnelle est l'espace de l'incommunicabilité, La cabane est la seule forme de communication possible, l'urgence de protection et de refuge : « (...) pensó que la casilla formaba parte del juego, que la habían construido y habilitado con el solo propósito de albergar escenas que no podían ser representadas en el astillero. » (p.123)³⁷⁹. Ces quatre scènes où Larsen démultiplie ses masques et ses états d'âme, s'ajoutent et prolongent sa défaite.

Il existe aussi un cinquième espace qui apparaît dans le titre du dernier chapitre : « La Maison ». C'est celle de Petrus où habite Angélica Inés. Cette bâtisse représente l'ambition de Larsen, tout ce qu'il désire, l'ostentation et le pouvoir. Or c'est l'endroit qui lui est interdit, il ne réussira pas à entrer par la porte principale car tous ses projets de séduction concernant Angélica Inés, ses projets pour acquérir du pouvoir et du statut seront un échec. Il ne rentrera dans la maison que pour avoir des rapports avec la servante : « No quiso enterarse de la mujer que dormía en el piso de arriba, en la tierra que él se había prometido. Se hizo desnudar y continuó exigiendo el silencio durante toda la noche, mientras reconocía la hermandad de la carne y la sencillez ansiosa de la mujer. » (p.231)³⁸⁰ ; ou encore : « (...) y no quiso volverse, ni antes ni después del beso, para mirar la forma de la casa inaccesible. » (p.231)³⁸¹.

Ce qui caractérise l'espace ou la majorité des espaces dans lesquels se trouve Larsen la plupart du temps, à savoir le chantier et la cabane, c'est qu'ils sont tous en ruine.

³⁷⁹ *Ibid.* : « (...) il pensa que la cabane faisait partie du jeu, qu'on ne l'avait construite et habitée que pour abriter des scènes qui ne pouvaient être jouées au chantier. » (p.99-100).

³⁸⁰ *Ibid.* : « Il ne voulut pas demander des nouvelles de la femme qui dormait à l'étage au-dessus, sur cette terre qu'il s'était promise. Il se fit déshabiller et continua à exiger le silence toute la nuit pendant qu'il retrouvait la fraternité de la chair et la hâte simple de la femme. » (p.243-244).

³⁸¹ *Ibid.* : « (...) et il ne voulut pas se retourner, ni avant ni après le baiser, pour regarder la silhouette de la maison inaccessible. » (p.244).

Comme pour le temps, même si beaucoup de données spatiales sont présentées, comme pour le reste des textes, il manque des informations pour pouvoir situer l'espace à une plus grande échelle, nous n'avons aucune idée précise de l'endroit où se trouvent Santa María et Port-Chantier, qui deviennent donc des centres urbains qui peuvent être situés n'importe où dans le monde, n'importe quelle ville peut être Santa María ou Port-Chantier. C'est une façon d'universaliser les histoires, les victoires et surtout les échecs qui s'y déroulent.

*

* *

Le même manque de données temporelles demeure dans les données spatiales de Para esta noche. Le lieu dans lequel se déroule le récit est un espace inconnu ; nous n'avons aucune information géographique, pas un seul nom n'est donné sur l'endroit de l'action. La seule chose que nous savons c'est que c'est un espace urbain, une ville : « Entonces, de una manera o de otra, sin mayor escándalo, sin que nada lo mostrara en la ciudad, había copado la Casa del Partido (...). » (p.149)³⁸², pendant un conflit, la nuit, c'est tout.

L'intrigue de Para esta noche est étroitement liée au contexte spatial, car c'est dans l'espace, la ville assiégée, que réside le péril qui est à l'origine de la fuite d'Ossorio, et en même temps, de la recherche de Morasán. Donc, l'espace a une fonction centrale dans la narration. De plus, à grande échelle, c'est-à-dire la ville, c'est le même espace pour Ossorio et Morasán. À une échelle plus petite, ils ne se retrouvent qu'une seule fois dans la même pièce : « Morasán no se había cruzado con él en el corredor de los reservados. Morasán había entrado por otra puerta; había otra puerta que daba a cualquier parte. » (p.42)³⁸³. Et il ne réussit pas à reconnaître Ossorio : « Encontró enseguida la fotografía de Ossorio y reconoció sin dificultad la cara del borracho en el rincón del First and Last, un poco más vieja y

³⁸² *Une nuit de chien*, op. cit. : « Ainsi, d'une façon ou d'une autre, sans émoi, sans que rien ne l'indiquât dans la ville, ils étaient entrés dans la Maison du parti (...). » (p.185).

³⁸³ *Ibidem* : « Morasán ne l'avait pas croisé dans le couloir des salons particuliers. Il était entré par une autre porte ; il y avait donc une autre porte qui donnait quelque part. » (p.47).

cansada (...). » (p.137)³⁸⁴. Après que leurs chemins se croisent dans le *First and Last*, ils se dispersent à nouveau dans l'espace de la ville, l'un en fuite, l'autre en quête.

La présence de la ville se trouve aussi au centre du récit, car dans sa fuite, Ossorio parcourt les rues de la ville à la recherche d'une issue, à la recherche d'un refuge. La ville apparaît alors comme un espace incertain : « Pensaba en una interminable noche por la que andaba él con el trote descompasado de la niña a su lado abriendo puertas, subiendo y bajando escaleras, llamando por teléfono, adhiriéndose, aplastándose en la sombra de los portales (...). » (p.178-179)³⁸⁵.

L'espace devient encore plus important étant donné que le succès de la quête de Morasán dépend de l'espace, de la connaissance de l'endroit où se trouvent ceux qu'il cherche, Barcala puis Ossorio : « Si querés decirme enseguidita dónde está Barcala ... » (p.111)³⁸⁶. Et puis la trahison d'Ossorio consiste à dévoiler l'endroit où se cache Barcala : « –Es el 384 de Coronel Payva. Hay una ventana en los fondos por donde puede escapar. » (p.102)³⁸⁷. Et le piège du Bouver reste une question d'espace, une façon de piéger les opposants dans un lieu clos pour pouvoir les tuer.

Il existe aussi un autre espace, symbolique, dehors, à l'extérieur de ce contexte, c'est l'espace de l'exil, mais aussi de l'espoir : « Aquí se me ocurrió emplear los pasajes para crear un gobierno exiliado, yo entre ellos, y seguir valientemente la lucha en el exterior. » (p.97)³⁸⁸. Mais le temps de l'exil n'arrive jamais, ni l'espace non plus. Le piège du Bouver anéantit cette possibilité.

*

* *

³⁸⁴ *Ibid.* : « Il trouva aussitôt la photographie d'Ossorio et reconnut sans difficulté le visage de l'ivrogne dans le coin du *First and Last*, un peu plus vieux et fatigué (...). » (p.170).

³⁸⁵ *Ibid.* : « Il pensait à une nuit interminable dans laquelle il marchait, à côté du pas irrégulier de la fillette, ouvrant des portes et descendant des escaliers, téléphonant, se blottissant à l'ombre des vestibules (...). » (p.223).

³⁸⁶ *Ibid.* : « Si tu veux me dire tout de suite où se trouve Barcala... » (p.136).

³⁸⁷ *Ibid.* : « – Le 384, rue du Colonel-Payva. Il y a une fenêtre derrière par où il peut s'échapper. » (p.125).

³⁸⁸ *Ibid.* : « Ici j'ai pensé utiliser les billets pour former un gouvernement en exil, dont je ferais partie, et continuer courageusement la lutte de l'extérieur. » (p.118).

En ce qui concerne l'espace de El Pozo, nous pouvons déduire que le récit se situe en Uruguay, car à un moment donné le narrateur s'interroge : « ¿Pero aquí ? Detrás de nosotros no hay nada. Un gaucho, dos gauchos, treinta y tres gauchos. » (p.72)³⁸⁹. Cette citation fait référence à l'histoire de l'Uruguay, car trente-trois d'entre eux fondèrent la République orientale d'Uruguay³⁹⁰. Et en dehors de cette allusion historique, dans le récit, il n'y aura plus aucune donnée géographique qui permette de situer l'emplacement exact de l'action. Nous pouvons penser que le narrateur se trouve à Montevideo car à un moment donné, quand il évoque son enfance, il se souvient : « Aquello pasó un 31 de diciembre, cuando vivía en Capurro. » (p.15)³⁹¹. Capurro étant un quartier de Montevideo, nous pouvons supposer que même s'il n'habite plus ce quartier, il est resté à Montevideo, mais ce n'est qu'une hypothèse.

Comme pour le temps, pour l'espace, il y a deux mondes, la réalité et le monde des rêves. Dans la sphère de la réalité, plusieurs espaces sont évoqués. Par exemple, quand il parle d'Ester : « Estaba contando la historia de Ester. El desenlace fue, también, en una noche de lluvia, sin barcos en el puerto. » (p.56)³⁹². Ou aussi, quand il évoque Hanka, une prostituée qu'il connaît, il dit : « Ayer mismo volví con Hanka a los reservados del forte Makallé. » (p.34)³⁹³. La ville est aussi présente : il l'évoque plusieurs fois : « Algo estaba muerto entre nosotros. Me puse el saco y lo acompañé unas cuadras. » (p.81)³⁹⁴, dit-il à propos de Cordes.

Mais dans le présent de la narration il y a un seul espace qui dévore tous les autres, et c'est une pièce fermée, lieu où il se trouve pendant qu'il écrit, depuis la

³⁸⁹ *Le puits*, op. cit. : « Mais ici ? Derrière nous il n'y a rien. Un gaucho, deux gauchos, trente-trois gauchos. » (p.55).

³⁹⁰ « Les trente-trois orientaux formaient un groupe d'exilés de la dénommée Provincia Cisplatina de l'empire du Brésil, c'est-à-dire, l'actuel Uruguay, qui avaient fui à Buenos Aires. Leur chef était Juan Antonio Lavalleja (...), ils préparèrent une expédition pour libérer la banda oriental de l'emprise brésilienne. Leur contact dans le pays même leur avaient permis de programmer un soulèvement général. Même si l'expédition maritime fut un peu chaotique, ils réussirent à débarquer sans pertes le 19 avril 1825 sur la plage de la Agraciada. » (p.36). *Le petit Futé Uruguay*, Paris, Nouvelles Éditions de l'Université, 2009-2010.

³⁹¹ *Le puits*, op. cit. : « C'était un 31 décembre, j'habitais Capurro. » (p.14).

³⁹² *Ibidem* : « J'étais en train de raconter l'histoire d'Esther. Le dénouement eut lieu, là aussi, un soir de pluie, sans bateaux, au port. » (p.45).

³⁹³ *Ibid.* : « Hier encore je suis retourné avec Hanka dans les petites salles particulières du Makallé. » (p.29).

³⁹⁴ *Ibid.* : « Quelque chose était mort entre nous. Je pris ma veste et l'accompagnai quelques rues. » (p.60).

première phrase : « Hace un rato que me estaba paseando por el cuarto y se me ocurrió de golpe que lo veía por primera vez. » (p.9)³⁹⁵, jusqu'à la dernière ligne : « (...) solo y entre la mugre, encerrado en la pieza. » (p.12)³⁹⁶. D'ailleurs, le titre même du récit « El pozo »³⁹⁷ est révélateur de l'espace dans lequel se trouve Eladio. Dans la pièce, coupé du monde, enfoncé dans un « trou ».

Dans le monde des rêves, l'espace a un tout autre rôle, d'ailleurs, de nombreux lieux sont évoqués : Hollande : « –Hace un rato estaba pensado que era en Holanda, todo alrededor, no aquí. » (p.59)³⁹⁸ ; ou Alaska : « En Alaska, estuve aquella noche, hasta las diez, en la taberna del Doble Trébol. Hemos pasado la noche jugando a las cartas, fumando y bebiendo. » (p.25)³⁹⁹. Dans ses rêves, il voyage, il se trouve dans des espaces ouverts et grands, à l'opposé de celui dans lequel il vit. Une des clés de l'importance de son monde illusoire est peut-être celle-là, pouvoir disparaître de l'espace (dans le sens le plus large du terme) qui l'étouffe, l'emprisonne, c'est pour cette raison que les espaces de ses rêves sont si symboliques et éloignés, car il cherche l'opposé de sa réalité, une évasion.

*

* *

Dans Le palace, nous ne savons pas avec certitude l'emplacement géographique de la ville où se déroule le récit. Nous savons qu'il s'agit d'une ville, car elle est très présente et constamment décrite : « (...) mais la ville toute entière, comme si elle était en train de se putréfier, jaunâtre, poussiéreuse et fossilisée au-

³⁹⁵ *Ibid.* : « Tout à l'heure, en me promenant dans ma chambre, je me suis rendu compte subitement que je la voyais pour la première fois. » (p.9). Cette traduction ne restitue pas, à nos yeux, la poétique onettienne. Peut-être pourrions-nous proposer une autre traduction : « Tout à l'heure, en me promenant dans ma chambre, j'ai eu subitement l'idée que je la voyais pour la première fois. ».

³⁹⁶ *Ibid.* : « (...) seul, au milieu de la saleté, enfermé dans une pièce. » (p.11).

³⁹⁷ En français, El pozo est traduit par Le puits. Cependant, nous ne sommes pas d'accord avec la traduction, car *el pozo*, en espagnol est effectivement *le puits*, or, symboliquement et dans l'imaginaire, il est aussi et il représente surtout, *un trou*. Dans le terme *pozo*, il n'y a pas la notion de vie, de source d'eau et de source de vie si importante dans le terme *puits*. Le terme *pozo* est plutôt assimilé à un trou, à un endroit sans issue, à l'obscurité...

³⁹⁸ *Le puits*, op.cit. : « – Tout à l'heure je me disais que c'était la Hollande tout autour, et non ici. » (p.46-47).

³⁹⁹ *Ibidem* : « Ce soir-là, en Alaska, je suis resté à la taverne du Trèfle à Deux Feuilles jusqu'à dix heures. Nous avons passé la soirée à jouer aux cartes, à fumer et à boire. » (p.22).

dessus du suffocant dédale de ses égouts. » (p.14). De plus, c'est le retour de l'étudiant dans cette ville, quinze ans après, qui est l'argument central du récit ; l'espace joue donc un rôle de liaison entre les deux périodes : « (...) à ce moment, l'étudiant et lui étaient assis tous deux sur l'esplanade, parmi les bosquets de lauriers roses, les photographes ambulants, les vieillards, les cris discordants des enfants jouant et se poursuivant dans la poussière) (...) » (p.119). Et quelques pages plus loin, quinze ans après : « (...)

VENCEREMOS

en lettres capitales et noires, et lui, l'étudiant – ou celui qui avait été l'étudiant –, croyait toujours le voir, pathétique, hurlant, frustré, tandis qu'il se tenait assis parmi les mêmes lauriers roses, les vieillards et les enfants criards (...) » (p.122).

La ville se trouve dans un contexte très particulier, en conflit, guerre ou révolution :

« Pensant : "Et moi, assis là comme un gardien de musée, mais même pas invalide, ce qui, à la rigueur, serait une façon comme une autre de justifier le port d'une invisible casquette et d'un invisible uniforme, et pas encore comme un vieillard, mais sois tranquille, ça aussi ça vient...". Pouvant se voir, au milieu de cette ville qui avait l'air de décombres. Et peu, pourtant, à part le palace, les églises incendiées et quelques maisons que l'Olympe de généraux et d'évêques avait fait bombarder (...) » (p.126).

Nous pouvons penser aussi que c'est un conflit dans un pays où l'on parle espagnol, car, comme nous l'avons dit précédemment, tout au long du récit sont transcrites les paroles qui se lisent sur les murs des immeubles de la ville, ou sur les banderoles qui se voient dans la ville : « (...) le mot complet fut lisible pendant une fraction de seconde, incliné à quarante-cinq degrés environ :

VENCEREMOS (...) » (p.81).

Nous sommes donc en mesure de déduire que l'espace correspond à celui d'une ville d'Espagne, même si le récit ne l'affirme pas explicitement.

4.3 La confluence spatio-temporelle.

« Nous appellerons chronotope, ce qui se traduit, littéralement, par “temps-espace” : la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu’elle a été assimilée par la littérature. Ce terme est propre aux mathématiques ; il a été introduit et adapté sur la base de la théorie de la relativité d’Einstein. Mais le sens spécial qu’il y a reçu nous importe peu. Nous comptons l’introduire dans l’histoire littéraire presque (mais pas absolument) comme une métaphore. Ce qui compte pour nous, c’est qu’il exprime l’indissolubilité de l’espace et du temps (celui-ci comme quatrième dimension de l’espace). Nous entendrons chronotope comme une catégorie littéraire de la forme et du contenu, sans toucher à son rôle dans d’autres sphères de la culture. » (p.237)⁴⁰⁰.

Dans Los adioses, nous pouvons donc parler de la présence d’un chronotope, dans la mesure où il y a une connexion intrinsèque des relations temporelles et spatiales : « (...) a veces yo lo veía pasar, con su vestimenta sin concesiones al lugar ni al tiempo, abrumado y distraído, tan lejos de nosotros como si nunca hubiera llegado al pueblo (...). » (p.39)⁴⁰¹. Tout au long du texte, le narrateur insiste sur l’obsession de l’homme à s’isoler, à vivre hors du sanatorium (il s’isole dans la maison qu’il loue), hors du régime sévère que doivent suivre les malades pour guérir, hors de la société du village. Son présent devient pour lui un présent anachronique : « Tocaba el mostrador con la punta de los dedos, para mantenerse recto, dentro del sobretodo negro, oloroso, anacrónico (...). » (p.89)⁴⁰².

C’est comme si le temps et l’espace avaient été suspendus : « En el cuarto del fondo descubrí un montón de diarios que no habían sido desplegados nunca (...). » (p.100)⁴⁰³. Cette citation confirme le refus absolu du protagoniste de garder

⁴⁰⁰ Esthétique et théorie du roman, op.cit.

⁴⁰¹ *Los adioses*, op. cit. : « (...) et parfois je le voyais passer, avec ses vêtements sans concession à l’endroit ni au temps, accablé et distrait, aussi éloigné de nous que s’il n’était jamais arrivé au village (...). » (p.48-49).

⁴⁰² *Ibidem* : « Il touchait le comptoir avec la pointe des doigts, pour rester droit, dans son pardessus noir, parfumé, anachronique. » (p.132).

⁴⁰³ *Ibid.* : « Dans la chambre du fond, je découvris un tas de journaux qui n’avaient jamais été dépliés (...). » (p.147).

n'importe quel lien avec l'espace et le temps réels, avec le présent. Ceci met en relief ce qu'il y a de plus tragique dans la figure du protagoniste : son obsession à s'enfermer dans un passé perdu à jamais :

« (...) pensé que no bastaba que ellos estuvieran fuera de todo, porque este todo continuaba existiendo y esperando el momento en que dejaran de mirarse y de callar (...). Siempre habría casas y caminos, autos y surtidores de nafta, otra gente que está y respira, presente, imagina, hace comida, se contempla tediosa y reflexiva, disimula y hace cálculos. » (p.61)⁴⁰⁴.

C'est comme si le village se trouvait isolé hors du temps et de l'espace favorisant ainsi la réflexion sur l'existence, sur l'angoisse, l'aliénation et le non-sens de la vie. Nous nous trouvons face à un homme malade, qui n'a plus de motivation dans sa vie, qui habite comme un étranger dans un monde qu'il ne comprend pas, un homme qui ne veut pas accepter son destin : « (...) la insoportable insistencia del hombre en no aceptar la enfermedad que había de hermanarlo con ellos. » (p.86)⁴⁰⁵. Le narrateur nous rend témoin du terrible anéantissement d'un homme jeune et sportif qui meurt, condamné par un destin implacable, privé de ce qu'il aimait le plus : sa force physique qui constituait la base de son orgueil existentiel : « (...) tardando en comprender lo que yo había descubierto meses atrás, la primera vez que el hombre entró en el almacén (...). » (p.101-102)⁴⁰⁶.

Comme le dit Hugo Verani⁴⁰⁷, ce qui désespère le malade de Los Adioses n'est pas l'abstrait, la mort, mais quelque chose de beaucoup plus concret, son passé, son histoire, sa jeunesse, ce qu'il fut et qu'il ne pourra plus jamais être.

⁴⁰⁴ *Ibid.* : « (...) je me mis à penser qu'il ne leur suffisait pas d'être en dehors de tout, parce que ce tout continuait d'exister et n'attendait que le moment où ils cesseraient de se regarder et de se taire (...). Il y aurait toujours des maisons et des chemins, des voitures et des stations-service, d'autres gens qui vivent, respirent, ressentent, imaginent, font à manger, se regardent avec ennui ou songeurs, dissimulent et font des calculs. » (p.84-85).

⁴⁰⁵ *Ibid.* : « (...) l'insupportable insistance de l'homme à ne pas accepter la maladie qui devait le lier à eux. » (p.127).

⁴⁰⁶ *Ibid.* : « (...) tardant à comprendre ce que j'avais découvert des mois auparavant, la première fois que l'homme était rentré dans le bistrot. » (p.152).

⁴⁰⁷ VERANI, Hugo, *El ritual de la impostura*, Venezuela, Monte Ávila Editores, 1981.

Comme nous l'avons dit, la perte de ses capacités physiques l'angoisse jusqu'au point où il préfère mourir.

*

* *

Dans « Le Chemin du retour », le temps et l'espace se trouvent au centre du récit. Cependant, le chronotope reste aussi incertain que dans les autres nouvelles. Le narrateur décrit le tour qu'ils ont dû faire avec le reste du groupe pour pouvoir regagner la route car ils se trouvent au milieu de la nature et l'eau monte rapidement.

Dans cette nouvelle, ce qui rend la situation dangereuse, c'est la fusion entre un espace inconnu, déconcertant et le temps qui manque. La relation entre le temps et l'espace est évidente. Cependant le manque d'information rend le chronotope ambigu et incertain, nous ne savons pas combien de temps il leur faut pour pouvoir s'en sortir, par exemple. Ceci contribue à créer un univers fragmenté, dont le récit est le reflet.

*

* *

Dans El astillero l'espace est étroitement lié au temps, les traces que laisse le temps dans l'espace ne peuvent pas être effacées et s'avèrent dévastatrices. Le chronotope est très représentatif et a un poids très lourd dans la construction du récit dès la première page. Le temps symbolise la dégradation, et l'espace pareil, il est en ruine. Nous pouvons dire que dans El astillero, l'espace et le temps convergent vers un même point, la déchéance. Nous pouvons donc parler de l'existence d'un chronotope de la décrépitude.

Le chantier est en ruine, la cabane est en ruine, les personnages se trouvent en ruine aussi, et le passage du temps ne fait qu'abîmer encore plus cet état :

« Volvió a tener conciencia del invierno y la vejez (...). » (p.188)⁴⁰⁸. La représentation parodique que met en scène Larsen et les autres personnages est la seule ressource pour s'intégrer dans une réalité dévastée qui les rejette et à laquelle ils n'ont plus accès.

De plus, à plusieurs reprises dans le roman, c'est comme si le temps se trouvait en attente et l'espace aussi : « Pero éste no era el tiempo de la esperanza, sino el de la simple espera. » (p.186)⁴⁰⁹, ou encore : « Siempre, con un corto desafío sin objeto que lo rejuveneciera, planeaba no hacer nada, esperar inmóvil e indiferente al alba, la mañana, otra noche que encajara en está. » (p.129)⁴¹⁰. Le chronotope est tellement présent que nous avons la sensation qu'il est presque visible, que nous pouvons le toucher, comme s'il était un personnage comme les autres : « Pudo verse, por un segundo, en un lugar único del tiempo ; a una edad, en un sitio, con un pasado. Era como si acabara de morir, como si el resto no pudiera ser ya más que memoria, experiencia, astucia, pálida curiosidad. » (p.100)⁴¹¹. Comme dit le texte, « c'est le temps de l'attente » et la farce est le « moyen » d'attendre, comme le remarque Estragon dans En attendant Godot : « On trouve toujours quelque chose, hein, Didi, pour nous donner l'impression d'exister. » (p.97)⁴¹².

Le chronotope de la décrépitude se trouve au centre du récit, toujours associé à Larsen, c'est en l'exploitant que le narrateur réussit à matérialiser vraiment la destruction de l'être humain : « Pero la indiscutida decadencia de Larsen era, a fin de cuentas, la decadencia de sus cualidades y no un cambio de éstas. Años atrás habría asediado con mayores energías, con mejor astucia (...). » (p.172)⁴¹³ ; ou encore : « Tenía el problema –no él; sus huesos, sus kilos, su sombra– de llegar a

⁴⁰⁸ *Le chantier*, op. cit. : « Il reprit conscience de l'hiver et de la vieillesse (...). » (p.186).

⁴⁰⁹ *Ibidem* : « Mais ce n'était pas encore le temps de l'espérance, rien que celui de l'attente. » (p.183).

⁴¹⁰ *Ibid.* : « Et toujours, par un bref défi sans objet qui le rajeunissait, il décidait de ne rien faire, d'attendre immobile et indifférent, l'aube, le matin, une autre nuit qui vînt s'emboîter dans celle-là. » (p.108).

⁴¹¹ *Ibid.* : « Il put se voir, l'espace de quelques secondes, en un point unique du temps, à un certain âge, un certain lieu, avec un passé. C'était comme s'il venait de mourir, comme si la suite ne pouvait plus être que souvenir, expérience, astuce, pâle curiosité. » (p.70).

⁴¹² BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1952.

⁴¹³ *Le chantier*, op. cit. : « Mais l'évidente décadence de Larsen n'était en fin de compte que la dégradation de ses qualités et non un changement dans ses qualités. Quelques années plus tôt, il aurait poursuivi avec plus d'énergie, plus d'habileté (...). » (p.166).

tiempo al lugar y al instante ignorados y exactos; tenía –de nadie– la promesa de que la cita sería cumplida. » (p.222)⁴¹⁴. Toujours déterminé par son passé, Larsen finit par ne plus appartenir au temps, il se dirige vers nulle part, et le texte tombe dans la décrépitude : « Pero lo más difícil de sufrir debe haber sido el inconfundible aire caprichoso de setiembre, el primer adelgazado olor de la primavera que se deslizaba incontenible por las fisuras del invierno decrepito. » (p.233)⁴¹⁵.

*

* *

La narration de La jalousie n'est pas linéaire ; le récit de différentes scènes revient sous forme cyclique.

Les données sont très incertaines, nous ne connaissons pas l'endroit où se déroule le récit, aucun renseignement sur son emplacement géographique n'est donné. Nous savons seulement que le climat est tropical et que la maison de A... fait partie d'une plantation : « Le soleil encore bas dans le ciel, vers l'est, prend la vallée presque en enfilade. Les lignes de bananiers, obliques par rapport à l'axe de celle-ci (...). » (p.32). Le temps est aussi incertain que l'espace, aucune date, époque, année ne sont données. La seule certitude, c'est qu'au début du roman : « (...) seules les dalles de la terrasse sont atteintes par le soleil, qui se trouve encore trop haut dans le ciel. » (p.9), et à la fin du récit :

« Très vite le fond lumineux est devenu plus terne. Au flanc du vallon, les panaches des bananiers s'estompent dans le crépuscule.

Il est six heures et demie.

La nuit noire et le bruit assourdissant des criquets s'étendent de nouveau, maintenant, sur le jardin et la terrasse, tout autour de la maison. » (p.217-218).

⁴¹⁴ *Ibidem* : « Il avait le souci – pas lui : ses os, ses kilos, son ombre, – d'arriver à temps au lieu et à l'instant ignorés et précis ; il avait la promesse – de personne – qu'on serait exact au rendez-vous. » (p.232).

⁴¹⁵ *Ibid.* : « Mais le plus difficile à supporter ce fut certainement l'air fantasque et si particulier de septembre, la première mince odeur de printemps se glissant, irrésistible, par toutes les fissures de l'hiver décrépi [sic]. » (p.246-247).

En ce qui concerne l'histoire, il n'y a pas eu des transformations substantielles. À la fin du roman nous sommes dans le noir, nous ne pouvons plus rien voir.

*

* *

Dans Para esta noche, le lien de l'espace et du temps est tellement étroit que parfois nous avons du mal à différencier l'un de l'autre : « (...) que él iba subiendo la escalera en la noche con la esperanza de encontrarla o que algo hubiera sido incomprensiblemente suprimido en aquel cuarto (...). » (p.198)⁴¹⁶ ; ou encore : « Pensaba en una interminable noche por la que andaba él con el trote desacompañado de la niña a su lado abriendo puertas, subiendo y bajando escaleras, llamando por teléfono, adhiriéndose, aplastándose en la sombra de los portales (...). » (p.178-179)⁴¹⁷. La nuit, symbole du temps dans lequel sont immergés les personnages, s'avère tellement dense et lourde qu'elle devient une donnée spatiale aussi : « (...) tratando de adivinar, imaginando sin lógica, repentinamente, como era el final de la noche, ya preparado desde siempre para él, inevitable, como el paisaje que aguarda en la boca de salida de un túnel. » (p.179)⁴¹⁸.

Nous pouvons donc parler de chronotope dans Para esta noche, car le temps et l'espace sont convergents, ils forment presque une unité. Le chronotope est aussi très symbolique car souvent les données spatio-temporelles sont chargées d'odeurs et de sons : « (...) mientras dejaba de escuchar la música y se tendía para sentir la noche monstruosa que empezaba a partir de su hombro, más allá de la sombra retinta y húmeda de la cuneta, aquella noche de incalculable lejanía donde estaban

⁴¹⁶ *Une nuit de chien*, op. cit. : « (...) qu'il montait l'escalier dans la nuit, avec l'espoir de la rencontrer ou que quelque chose allait être incompréhensiblement supprimé dans la chambre (...). » (p.248).

⁴¹⁷ *Ibidem* : « Il pensait à une nuit interminable dans laquelle il marchait, à côté du pas irrégulier de la fillette, ouvrant des portes et descendant des escaliers, téléphonant, se blottissant à l'ombre des vestibules (...). » (p.223).

⁴¹⁸ *Ibid.* : « (...) essayant de deviner, imaginant, brusquement et sans logique, quelle allait être la fin de la nuit, préparée depuis toujours pour lui, inévitable, comme le paysage qui attend à la sortie d'un tunnel. » (p.223).

sonando los tiros (...). » (p.175)⁴¹⁹. Présente dans l'espace et le temps du récit, l'inquiétude se manifeste à travers des détails sensoriels, surtout transmis par l'ouïe et l'odorat, ce qui rend la réalité encore plus violente et tragique, et pénètre totalement dans la peau, dans le corps même des personnages : « De pronto oyó las detonaciones, cinco, uno, seis y siete, un racimo, el silencio, ya no negro, iluminado por una larga nube blanca de bordes quebrados, rojizos. » (p.175)⁴²⁰, ou encore : « Pero no había otra cosa que el olor de la noche, y al lanzarse a correr hacia la izquierda, remontando la calle, alejándose del puerto, oyó un tiro (...). » (p.44)⁴²¹ ; ou encore : « (...) y el humo blanco y el olor a incendio entraban con rapidez su toque de alarma en la habitación. » (p.159)⁴²².

Et en dehors des odeurs et du bruit, il n'y a qu'un profond silence qui angoisse les personnages encore plus et qui fait qu'ils soient constamment en alerte : « (...) atento al silencio de arriba, andando cubierto por el silencio del dormitorio como por un techo bajo y frágil (...). » (p.193)⁴²³. Un silence tellement lourd qu'il envahit l'espace et le temps. À certains moments, il est si pesant qu'il acquiert une matérialité : « (...) sintiendo otra vez el quebradizo techo de silencio encima de su cabeza (...). » (p.193-194)⁴²⁴.

*

* *

Dans El pozo, Eladio se projette dans un monde illusoire composé de rêves, en lequel les enchaînements des séquences ne sont ni logiques ni chronologiques, et où le temps et l'espace sont suspendus.

⁴¹⁹ *Ibid.* : « Il cessa d'écouter la musique et se tendit pour écouter la nuit monstrueuse qui commençait au bout de son épaule, au-delà de l'ombre noire et humide du caniveau, cette nuit d'une profondeur incalculable où résonnaient les coups de feu (...). » (p.218).

⁴²⁰ *Ibid.* : « Soudain il entendit les détonations, cinq, une, six, sept, une rafale, le silence, qui n'était plus noir, illuminé par un long nuage blanc aux contours brisés, rougeâtres. » (p.218).

⁴²¹ *Ibid.* : « Il n'y avait que l'odeur de la nuit, et quand il se mit à courir vers la gauche, remontant la rue, s'éloignant du port, il entendit un coup de feu (...). » (p.50).

⁴²² *Ibid.* : « (...) la fumée blanche et l'odeur de feu introduisant rapidement un cri d'alarme dans la chambre. » (p.198-199).

⁴²³ *Ibid.* : « (...) attentif au silence de la pièce d'en haut, à l'abri sous le silence de la chambre comme sous une voûte basse et fragile. » (p.242).

⁴²⁴ *Ibid.* : « (...) sentant de nouveau la fine voûte de silence au-dessus de sa tête. » (p.242).

Eladio est dégoûté du monde dans lequel il vit ; c'est pour cette raison qu'il se plonge dans son monde illusoire, en dehors du temps et de l'espace, pour se détacher de toute activité quotidienne. Le présent et le passé se superposent dans sa conscience et une interdépendance s'établit entre les deux niveaux de sa réalité, le monde des faits réels et ses aventures imaginaires.

Nous pouvons constater que dans le récit il y a de nombreux sauts d'un événement à un autre, il y a de nombreuses interruptions et reprises de l'histoire qu'il racontait précédemment : « Pero eso tampoco tiene que ver con lo que me interesa decir. Creo que Cecilia volvió a casarse y es posible que sea feliz. Estaba contando la historia de Ester. » (p.56)⁴²⁵. Il y a aussi souvent des irruptions de la vie réelle pendant qu'il raconte une aventure imaginaire, et vice versa. Cette structure narrative recrée la sensation de simultanéité d'une conscience. C'est comme si Onetti reproduisait les hésitations d'une conscience qui enchaîne le passé, le présent, les fantaisies de l'imagination, sans progression temporelle et sans la présence d'un espace certain.

Nous pouvons dire que tout au long du récit, étant donné que c'est la conscience d'Eladio qui parle, le chronotope correspond à celui de l'isolement total, de l'espace et du temps. Isolé, Eladio habite dans un état de suspension spatio-temporelle jusqu'au moment où il finit d'écrire ses mémoires, instant lors duquel il lui sera impossible d'arrêter le processus de désintégration, c'est à ce moment-là que, sans un autre choix possible, il se livre au pouvoir destructeur du temps : « Pero ahora siento que mi vida no es más que el paso de fracciones de tiempo, una y otra, una y otra, como el ruido de un reloj, el agua que corre, moneda que se cuenta. Estoy tirado y el tiempo pasa (...). Yo estoy tirado y el tiempo se arrastra, indiferente, a mi derecha y a mi izquierda. » (p.83)⁴²⁶. À la fin du récit, la nuit apparaît

⁴²⁵ *Le puits*, op. cit. : « Mais cela non plus n'a rien à voir avec ce que je veux dire. Je crois que Cécilia s'est mariée à nouveau et il est possible qu'elle soit heureuse. J'étais en train de raconter l'histoire d'Esther. » (p.45).

⁴²⁶ *Ibidem* : « Mais maintenant je sens que ma vie n'est rien d'autre que le passage de fractions de temps, l'une après l'autre, comme le bruit d'une horloge, de l'eau qui coule, de pièces de monnaie que l'on

comme un symbole spatial auquel il se livre aussi : « Me hubiera gustado clavar la noche en el papel como a una gran mariposa nocturna. Pero, en cambio, fue ella la que me alzó entre sus aguas como el cuerpo lívido de un muerto y me arrastra, inexorable, entre fríos y vagas espumas, noche abajo. » (p.85)⁴²⁷.

*

* *

Dans Le Palace, nous pouvons penser que la ville est une ville espagnole, et que le conflit correspond à la Guerre civile espagnole qui sévit entre 1936 et 1939. Pendant ce conflit, il y eut aussi beaucoup d'étrangers qui allèrent lutter du côté de la république espagnole. Ceci pourrait expliquer aussi la présence de tous ces étrangers, l'Italien, l'Américain. Cependant ceci reste une hypothèse, les données spatio-temporelles en elles-mêmes sont rares et incertaines.

Dans Le Palace, le chronotope fait du récit un récit incertain et déconcertant ou mémoire et actualité se mêlent, passé et présent, dans un espace qui reste le même tout en ayant changé. Le manque de repères spatio-temporels crée dans le récit un univers chaotique. Mais surtout, ce manque de contexte spatial et temporel universalise le récit ; les problématiques auxquelles fait face l'étudiant, n'ont ni temps ni espace, elles appartiennent à l'être humain. C'est peut-être pour cette raison que l'étudiant lui non plus, n'a pas d'identité, car il pourrait être n'importe quel être humain.

Dans la préface de la dernière édition intégrale des nouvelles de Juan Carlos Onetti, Antonio Muñoz Molina, écrivain contemporain espagnol, affirme ceci :

« A un lector distraído le puede parecer que Santa María, ciudad inexistente, corresponde al tiempo inmóvil o circular de los mitos, pero esa es otra de las

compte. Je suis étendu et le temps passe (...). Je suis étendu et le temps s'étire, indifférent, sur ma droite et sur ma gauche. » (p.62).

⁴²⁷ *Ibid.* : « J'aurais aimé clouer la nuit sur du papier, comme un grand papillon nocturne. Mais, plutôt, c'est elle qui m'a soulevé de ses eaux, comme le corps livide d'un mort, et qui me pousse, inexorablement, au milieu du froid et de l'écume vaporeuse, au-devant d'elle. » (p.63).

expectativas que Onetti prefiere sutilmente defraudar, aunque algunas veces parezca que las cumple (...). Pero la manera en que Onetti “trata” el tiempo –y uso el verbo en su sentido de operación material– ignora toda linealidad y descompone esa apariencia de quietud en una pluralidad de presentes, pasados y porvenires que acaban existiendo simultáneamente.

No se trata de una voluntad de barroquismo, o de malabarismo técnico, sino de una tentativa de contar las cosas como son, que es casi siempre como las recordamos o las imaginamos, o como decidimos que sean. En la conciencia no existe una linealidad absoluta del tiempo, del mismo modo que la mirada no obedece a las leyes geométricas de la perspectiva. A los personajes de Onetti, igual que a personas reales, se les puede aplicar aquel dictamen de Pascal según el cual nadie vive de manera estable en el presente. Todo el mundo habita tiempos mezclados, una encrucijada de expectativas y recuerdos que se confunden en el ahora mismo y que muchas veces o lo desfiguran o lo borran. En este sentido, podría decirse que el juego de la afirmación y la negación del presente es uno de los nervios vitales de la narrativa de Onetti, en correspondencia con su otro juego más querido, el de la afirmación y la negación de lo real. » (p. 19-20)⁴²⁸.

Nous pouvons dire que ce qu'affirme Muñoz Molina sur le temps dans les textes d'Onetti qui se situent à Santa María peut s'extrapoler aussi à ceux qui ne se déroulent pas dans la ville mythique car, en fin de compte, l'œuvre d'Onetti est un tout, les personnages réapparaissent dans plusieurs récits, et les intrigues sont aussi reprises d'un texte à l'autre. C'est d'ailleurs un procédé que nous retrouvons aussi

⁴²⁸ MUÑOZ MOLINA, Antonio, *Sueños realizados: invitación a los relatos de Juan Carlos Onetti*, in *Cuentos Completos* de Juan Carlos Onetti Madrid, Santillana Ediciones generales, 2009. Comme ce texte n'est pas traduit au français, à chaque citation nous proposerons une traduction personnelle : « Un lecteur distrait peut penser que Santa María, ville inexistante, correspond au temps immobile ou circulaire des mythes, mais celle-ci est une autre des attentes qu'Onetti préfère décevoir subtilement, même si quelques fois on a l'impression qu'il les atteint (...). Mais la façon dont Onetti “traite” le temps –et j'utilise ce verbe dans le sens d'opération matérielle– ignore toute linéarité et décompose cette apparence de quiétude en une pluralité de présents, passés et avenir qui finissent par exister simultanément.

Il ne s'agit pas d'une volonté de Baroque, ou de jonglerie technique, sinon d'une tentative de raconter les choses tel qu'elles sont, qui est, presque toujours tel qu'on se souvient ou tel qu'on les imagine, ou bien comme on décide qu'elles soient. Dans la conscience il n'existe pas une linéarité absolue du temps, de la même façon que le regard n'obéit pas aux lois géométriques de la perspective. Aux personnages d'Onetti, de la même façon qu'aux personnes réelles, peut être appliqué le rapport de Pascal selon lequel personne ne vit de manière stable dans le présent. Tout le monde habite des temps mêlés, un croisement d'attentes et de souvenirs qui se confondent dans l'immédiat et qui souvent, soit ils le défigurent soit ils l'effacent. Dans ce sens nous pourrions dire que le jeu de l'affirmation et la négation du présent est un des nerfs vitaux de la prose onettienne, en correspondance avec son autre jeu le plus cher, celui de l'affirmation et de la négation du réel. ».

dans l'œuvre de Clause Simon, ce qui montre que l'intégralité de son œuvre fonctionne comme un tout.

Dans l'œuvre onettienne, le temps n'existe pas sans l'espace, comme nous l'avons vu dans l'étude du chronotope, c'est pour cette raison que le chronotope onettien ainsi que celui de toutes les œuvres de notre corpus, est incertain et flexible, le chronotope n'est pas figé, il se promène dans les espaces et dans les temps.

L'emploi du chronotope a un effet très important dans les narrations que nous étudions, car la certitude spatio-temporelle disparaît. Nous verrons que cette nouvelle façon de l'exploiter contribue à la création de nouvelles formes narratives ; la poétique du récit est renouvelée, les récits en seront fragmentés et il n'y aura pas de continuité. L'option esthétique est toute autre, comme le monde, qui a, lui aussi, changé : « Ne pourrait-on avancer au contraire que le véritable écrivain n'a rien à dire ? Il a seulement une manière de dire. Il doit créer un monde, mais c'est à partir de rien, de la poussière... » (p.42)⁴²⁹.

⁴²⁹ Pour un Nouveau Roman, op. cit.

CHAPITRE 5 : Figures du narrateur (statut et signe du narrateur).

5.1 Les voix narratives : Focalisation.

Dans Los adioses, entre le lecteur et la narration surgit le narrateur témoin qui se trouve dans une situation similaire à celle du lecteur : il ne connaît rien sur le protagoniste quand il le voit pour la première fois. Le narrateur est le propriétaire d'un bistrot qui est aussi épicerie et bureau de poste. Son prénom n'apparaît jamais, comme c'est le cas pour la plupart des autres personnages à l'exception de quelques-uns comme le docteur Gunz. Ainsi, le protagoniste sera : « el nuevo » (p.24), « el hombre » (p.24), « el tipo » (p.29)⁴³⁰.

Le narrateur de Los adioses raconte une brève histoire qui commence avec l'arrivée d'un homme atteint par une grave maladie dans un village de montagne de la Sierra et qui s'achève tout de suite après le suicide de l'homme. Ce narrateur dont la vie est obscure et monotone, choisit ce malade et le distingue de toutes les autres personnes qui ont pu fréquenter son bistrot. C'est un homme que la tuberculose a atteint physiquement et moralement, à qui le narrateur se sent lié mélancoliquement, peut-être parce que lui aussi a été atteint par la même maladie, et que : « (...) hace quince años que vivo aquí y doce que me arreglo con tres cuartos de pulmón. » (p.18)⁴³¹. Depuis le comptoir du bistrot, il observe la vie du malade : « El hombre entró con una valija y un impermeable ; alto, los hombros anchos y encogidos (...). » (p.18)⁴³².

Au départ, le narrateur apparaît donc comme un témoin qui observe et qui rapporte ce qu'il voit et les conclusions auxquelles il arrive. La narration est faite en

⁴³⁰ *Les adieux*, op. cit. : « le nouveau » (p.28), « l'homme » (p.28), « le type » (p.32).

⁴³¹ *Ibidem* : « (...) j'habite ici depuis quinze ans et que depuis douze ans je me débrouille avec trois quarts de poumon. » (p.16).

⁴³² *Ibid.* : « L'homme entra avec une valise et un imperméable ; grand, les épaules larges et un peu voûtées (...). » (p.17).

focalisation externe, c'est-à-dire que le point de vue du narrateur ne correspond pas à la conscience de tel ou tel personnage, c'est un point de vue qui vient de l'extérieur, de ce qu'il observe. Mais ce qui est dit dans le récit ne correspond pas seulement à ce qu'il voit, sait et suppose. Il apprend aussi beaucoup de choses à travers d'autres personnages : « Así estábamos, como al principio, cuando el pueblo se fue llenando (...) era la misma ola que yo había visto llegar quince veces, cada vez más grande, más ruidosa y más excitada; y el hombre se hundió en ella, el enfermero y las criadas del hotel dejaron de traerme informes (...). » (p.38)⁴³³.

L'infirmier, par exemple, lui rapporte des informations très diverses sur l'homme, qui vont de ses gestes quotidiens (« Supe por el enfermero que iba a la ciudad para despachar dos cartas los días que había tren para la capital, y del correo iba a sentarse en la ventana de un café, frente a la catedral, allí tomaba su cerveza. » (p.20-21)⁴³⁴) jusqu'à l'avis du médecin sur son état de santé (« –Gunz lo encuentra peor –contaba el enfermero–. Es decir, que no mejora. Estacionario. Usted sabe, a veces nos alegramos si conseguimos un estado estacionario. Pero en otros casos es al revés, el organismo se debilita. » (p.38)⁴³⁵). La femme de chambre rapporte aussi des informations. D'ailleurs, c'est elle qui relate une scène qui devient très transcendante pour l'intrigue du texte ; il s'agit de la conversation avec la femme, quand elle lui apporte les aspirines qu'elle avait demandées : « Y cuando me iba me llamó moviendo un brazo y me dijo sin burlarse : “Si usted me viera, así, como ahora, sin saber nada de mí...¿Le parece que soy una mala mujer ?” “Por favor, señora”, le dije. “En todo caso, la mala mujer no es usted.” » (p.81)⁴³⁶. Cette simple conversation qu'elle rapporte et que le narrateur rapporte à son tour, est en

⁴³³ *Ibid.* : « Nous en étions là, comme au début ; et alors que le village se mit à se remplir (...). C'était la même vague que j'avais vue arriver quinze fois et qui devenait de plus en plus importante, bruyante et excitée. L'homme se fondit dans la foule ; l'infirmier et les domestiques de l'hôtel cessèrent de me faire des rapports (...). » (p.47).

⁴³⁴ *Ibid.* : « J'appris par l'infirmier qu'il allait à la ville pour envoyer deux lettres les jours où il y avait un train pour la capitale et que, après être allé au bureau de poste, il allait s'asseoir à la fenêtre d'un café, en face de la cathédrale, pour y prendre une bière. » (p.21).

⁴³⁵ *Ibid.* : « – Gunz le trouve plus mal, racontait l'infirmier. C'est-à-dire qu'il ne va pas mieux, qu'il est stationnaire. Vous savez, il arrive qu'on se réjouisse d'obtenir un état stationnaire ; mais dans d'autres cas c'est le contraire, l'organisme s'affaiblit. » (p.46).

⁴³⁶ *Ibid.* : « Et juste avant que je sorte, elle m'a appelée en levant le bras et m'a dit sans rire : “En me voyant, comme ça, comme maintenant, sans rien savoir de moi... Croyez-vous que je sois une mauvaise femme ?” “Je vous en prie, madame”, je lui ai dit. “En tout cas, la mauvaise femme, ce n'est pas vous.” » (p.119).

réalité très représentative, car à ce moment-là, le triangle amoureux s'impose comme la réalité absolue et le lecteur y croit totalement.

Nous voyons que le narrateur n'est pas la seule voix narrative dans le récit, plusieurs sont les personnages qui rapportent des informations. Les voix narratives se multiplient dans ce texte et contribuent à donner une vision d'ensemble (que le lecteur accepte et soutient) ; sans pour autant donner une version définitive des faits.

Cependant, il ne se limite pas à décrire ce qu'il a observé. Il interprète constamment ce qu'il voit : il estime, déduit, corrige. Il devient un narrateur omniscient qui intériorise tout ce qu'il observe. À certains moments, même si nous savons qu'il met en place le récit à partir de sa position externe, en tant qu'observateur, en focalisation interne, il décrit les sentiments et les pensées de l'homme :

« (...) pero solamente usaba el ómnibus para volver al hotel cuando llevaba en el bolsillo uno de los sobres escritos a máquina. Y no por la urgencia de leer la carta, sino por la necesidad de encerrarse en su habitación, tirado en la cama con los ojos ennegrecidos en el techo, o yendo y viniendo de la ventana a la puerta, a solas con su vehemencia, con su obsesión, con su miedo a la esperanza, con la carta aún en el bolsillo o con la carta apretada con otra mano o con la carta sobre el secante verde de la mesa, junto a los tres libros y el botellón de agua nunca usado. » (p.23-24)⁴³⁷.

Mais il ne se limite pas à décrire les pensées et les sentiments du malade, il utilise le même procédé avec les autres personnages importants du récit. À propos de la femme, il dit : « La mujer olvidó las anticipaciones que había construido, recordó haber imaginado a la muchacha exactamente como era, reconoció la edad,

⁴³⁷ *Ibid.* : « (...) mais il n'utilisait le car pour retourner à l'hôtel que lorsqu'il avait dans sa poche une des enveloppes écrites à la machine. Ce n'était pas tant par impatience de lire la lettre que parce qu'il sentait le besoin de s'enfermer dans sa chambre, étendu sur son lit, les yeux perdus au plafond, ou faisant les cent pas entre la fenêtre et la porte, seul avec sa véhémence, son obsession, avec sa peur concrète et son intermittente peur de l'espoir, avec la lettre toujours dans sa poche, ou pressée qu'au fond de sa main, ou sur le buvard vert de la table, à côté des trois livres et de la bouteille d'eau jamais utilisée. » (p.26).

la transitoria belleza, el poder y la falsedad de la expresión honrada y candorosa. » (p.73)⁴³⁸.

Une des ressources qu'il emploie pour élargir ses connaissances sur l'homme est donc l'omniscience narrative. Mais les informations qu'il nous donne sur la conscience de l'homme ne sont pas certaines, il colorie le récit avec son imagination, et c'est pour cela qu'il fait des affirmations telles que :

« (...) yo mismo, ocupado por la atención del almacén, le entregaba las cartas a ciegas, desinteresado. Pero no del todo; porque el imaginado duelo continuaba y por las noches, cuando el almacén quedaba vacío o con sólo un grupo de hombres y mujeres (...), yo me dedicaba a pensar en él, le adjudicaba la absurda voluntad de aprovechar la invasión de turistas para esconderse de mí (...). » (p.38-39)⁴³⁹.

L'imagination du narrateur joue un rôle très important dans le récit. Chaque événement est interprété et agrandi. Ses longs moments de solitude derrière le comptoir du bistrot sont employés à imaginer tout ce que l'homme fait quand il ne se laisse pas voir. Nous voyons donc que ce que raconte le narrateur ne correspond pas toujours à une réalité qu'il a observée ; souvent il rapporte ce qu'il imagine, mais aussi les suppositions d'autres personnes du village : « Controlaban los pedidos de botellas que transmitía el peón al administrador y ocupaban sus horas suponiendo escenas de la vida del hombre y la muchacha encerrados allá arriba, provocativa, insultantemente libres del mundo. » (p.86)⁴⁴⁰.

*

* *

⁴³⁸ *Ibid.* : « La femme oublia toutes les images qu'elle avait construites, elle se rappela s'être représenté la jeune fille exactement comme elle était, elle reconnut l'âge, la beauté passagère, le pouvoir et la fausseté de son expression honnête et candide. » (p.105).

⁴³⁹ *Ibid.* : « (...) même moi, occupé à faire fonctionner le bistrot, je lui remettais ses lettres sans regarder, indifférent. Mais pas tout à fait ; parce que le duel imaginaire continuait, et, le soir, quand le bistrot se vidait ou qu'il ne restait plus qu'un groupe d'hommes et de femmes (...) je me mettais à penser à lui, je lui prêtais le désir absurde de profiter de l'invasion des touristes pour se cacher de moi (...). » (p.47-48).

⁴⁴⁰ *Ibid.* : « Ils contrôlaient les commandes de bouteilles que passait l'employé à l'hôtel et occupaient leur temps à imaginer des scènes de la vie provoquante [sic] de l'homme et de la jeune fille enfermés là-haut, outrageusement extérieurs au monde. » (p.128).

Les nouvelles de Robbe-Grillet regroupées dans le recueil Instantanés, sont des nouvelles beaucoup plus brèves que Los adioses. Nous allons voir comment se met en place la figure du narrateur dans les nouvelles « Scène » et « La Chambre secrète ». Ces deux nouvelles correspondent à des récits portés par des narrateurs qui ne font pas partie de l'histoire, c'est-à-dire, hétérodiégétiques et extradiégétiques, qui observent et rapportent dans le récit ce qu'ils ont observé.

Dans la nouvelle « Scène », le narrateur est le spectateur d'une représentation théâtrale. Ainsi, il décrit ce qui se passe sur la scène : « Quand le rideau s'ouvre, la première chose que l'on aperçoit depuis la salle – entre les pans de velours rouge qui s'écartent avec lenteur – la première chose que l'on aperçoit est un personnage vu de dos, assis à sa table de travail au milieu de la scène vivement éclairée. » (p.51).

Le récit correspond à ce que le narrateur en tant que spectateur voit ; il mène la narration à travers le pronom personnel « on » : « On ne voit pas non plus ses mains, bien que l'attitude du personnage laisse deviner leur position respective (...). » (p.52) ou encore : « On entend, plus faibles, plus disloquées encore, quelques mesures du refrain, sifflées entre les dents. » (p.55). Le choix du pronom indéfini « on » peut faire penser que le narrateur n'est pas le seul à observer la scène, qu'il y a d'autres spectateurs. Mais rien n'est précisé. Nous ne connaissons rien sur lui. C'est un narrateur anonyme qui observe la scène, nous ne savons même pas l'emplacement où il se trouve.

Le narrateur décrit souvent les actes du personnage qui est sur scène, il utilise alors la troisième personne du singulier : « Il se tient immobile, ses deux coudes et ses avant-bras reposant sur le dessus de la table. » (p.51).

Le récit est en apparence objectif. Mais le champ de vision du narrateur se limite à ce qu'il voit depuis sa position, il ne sait avec certitude que ce qu'il observe : « Cependant, de la salle, on ne perçoit pas le moindre bruit. » (p.55). Son point de vue est limité par sa perspective spatiale : « Les traits du visage demeurent invisibles, malgré son changement d'orientation. » (p.53). C'est une narration faite en

focalisation externe, ce qui explique les nombreuses hypothèses et les suppositions faites par le narrateur : « On distinguerait donc, à ce moment, son profil gauche, s'il ne se trouvait masqué par le pan d'étoffe rouge que la main ramène contre la joue. » (p.55). Il fait des affirmations qui se fondent sur des hypothèses : « De chaque côté sont empilés en désordre de gros livres, dont la forme et les dimensions sont celles des dictionnaires – de langue étrangère, sans doute – ancienne probablement. » (p.52).

En fait, même si le récit correspond à une description objective basée sur ce que le narrateur observe, son point de vue est subjectif : « On frappe à la porte, encore une fois, mais plus faiblement, comme une supplication dernière – ou comme sans espoir, ou bien avec un calme retrouvé, ou manque d'assurance, ou n'importe quoi. » (p.54).

Dans « La Chambre secrète », le récit est aussi mené par un narrateur extradiégétique anonyme. Aucune information n'est donnée, ni sur sa personne, ni sur sa situation géographique. Comme dans la nouvelle « Scène », il s'efface complètement au profit du récit, en transformant ce qu'il voit en narration.

Le narrateur raconte ce qu'il découvre au fur et à mesure. Il est entré dans une chambre et la décrit : un cadavre de femme se trouve allongé par terre, et il aperçoit une silhouette humaine qui s'éloigne de la porte. Le récit est construit à partir des descriptions très minutieuses et structurées des différentes parties de la chambre : « Au-delà, l'espace est occupé par les fûts cylindriques des colonnes qui se multiplient et s'estompent progressivement, vers des profondeurs où se distingue l'amorce d'un vaste escalier de pierre, qui monte en tournant un peu (...). » (p.98).

Nous avons l'impression qu'il décrit la chambre au fur et à mesure qu'il avance dans celle-ci. La tache de sang rouge qui se détache du cadavre de la femme est décrite avant le corps nu et d'une manière très détaillée, en apparence objective :

« C'est d'abord une tache rouge, d'un rouge vif, brillant, mais sombre, aux ombres presque noires. Elle forme une rosace irrégulière, aux contours nets, qui s'étend de

plusieurs côtés en larges coulées de longueurs inégales, se divisant et s'amenuisant ensuite jusqu'à devenir de simples filets sinueux. L'ensemble se détache sur la pâleur d'une surface lisse, arrondie, mate et comme nacrée à la fois, un demi-globe raccordé par des courbes douces à une étendue de même teinte pâle (...). » (p.97).

Le corps d'où se détache la tache rouge apparaît dans un premier temps comme : « (...) une surface lisse, arrondie, mate et comme nacrée à la fois (...). » (p.97). Au début, le lecteur ne sait pas à quoi correspond cette surface ; un certain mystère s'instaure dans le récit puisque ce n'est qu'une page plus loin que le narrateur dit que cette surface est un corps : « Seul, au premier plan, luit faiblement le corps étendu, sur lequel s'étale la tache rouge (...). » (p.98).

Mais même si le narrateur décrit la chambre et son décor, ses connaissances sont limitées : « Il est difficile aussi de dire d'où vient la lumière. Aucun indice, sur les colonnes ou sur le sol, ne donne la direction des rayons. » (p.101). Il ne peut pas tout expliquer à travers la description. Les hypothèses et les suppositions sont nombreuses. Souvent, il donne deux explications hypothétiques d'un même fait. À propos des demi-globes, il décrit : « (...) la pointe auréolée qui le couronne, de teinte plus foncée, est ici tout à fait reconnaissable, alors que la première est presque entièrement détruite, ou masquée du moins par la blessure. » (p.98-99). Les hypothèses sont marquées par le verbe « sembler » ou « paraître » : « C'est le corps laiteux lui-même qui semble éclairer la scène (...). » (p.101) ; « Mais le violet, le brun, le bleu, paraissent aussi dominer dans les teintes des coussins (...). » (p.100) ; ou encore : « Bien qu'il regarde ainsi en arrière, tout son corps est resté légèrement penché vers l'avant, comme s'il poursuivait encore son ascension. » (p.103).

Les récits qui ont l'apparence de la vérité objective, étant à l'origine des observations du narrateur (une scène ou une chambre figée, immobile et mystérieuse), s'avèrent être subjectifs à cause du point de vue personnel des narrateurs. Comme leurs connaissances sont limitées, ils doivent faire des hypothèses. Ils rendent ainsi les récits mystérieux car ils ne nous livrent (à nous, lecteur) que des bouts d'une réalité qu'ils visualisent.

*

* *

Le récit de El astillero est mené par un narrateur anonyme. Nous ne connaissons pas son identité mais nous savons qu'il est citoyen de Santa María car, dans l'*incipit*, quand il présente le retour de Larsen, il dit : « (...) alguien profetizó (...), su retorno, la prolongación del reinado de cien días, página discutida y apasionante –aunque ya casi olvidada– de nuestra historia ciudadana. » (p.59)⁴⁴¹ (le règne des cent jours fait référence à Juntacadáveres).

La prise en charge de la narration de El astillero passe du narrateur observateur qui reconstruit l'histoire au narrateur omniscient qui présente les états de conscience de Larsen et des autres personnages. Dans le premier cas, il s'agit d'une sorte d'investigateur qui maîtrise des informations, en ignore d'autres et s'en sert de témoignages, tantôt complémentaires, tantôt contradictoires, pour arriver à des conclusions : « Algunos insisten en su actitud de resucitado, en los modos con que, exageradamente, casi en caricatura, intentó reproducir la pereza (...). Otros, al revés, siguen viéndolo apático y procaz (...). » (p.60)⁴⁴². Nous voyons aussi que la source de l'information qu'il nous présente est souvent anonyme : « Pero ningún habitante de la ciudad recuerda haberlo visto nuevamente antes de que se cumplieran quince días de su regreso. » (p.62)⁴⁴³. Cependant, il utilise aussi les témoignages d'autres personnages tels que Gálvez, le barman ou Kunz.

À certains moments, le narrateur disparaît et délègue sa fonction à d'autres personnages. Ainsi, plusieurs protagonistes deviennent narrateurs à leur tour. Dans le chapitre 10, lors du premier voyage de Larsen à Santa María, son arrivée, le soir, est racontée par Hagen : « "Me pareció que era él por la manera de caminar. Casi

⁴⁴¹ *Le chantier*, op. cit. : « (...) quelqu'un prédit (...) qu'il reviendrait et qu'on assisterait à la prolongation du règne des cent jours, page discutée et passionnante, – bien que déjà à moitié oubliée –, de l'histoire de notre ville. » (p.13).

⁴⁴² *Ibidem* : « Certains ont surtout remarqué son air de ressuscité, la façon exagérée presque caricaturale, dont il essayait de retrouver la nonchalance (...). D'autres, au contraire, le trouvent toujours apathique et provocant (...). » (p.14).

⁴⁴³ *Ibid.* : « (...) mais aucun habitant de la ville ne se rappelle l'avoir vu pendant la quinzaine qui suivit. » (p.16).

no había luz y la lluvia molestaba. Y tampoco lo hubiera visto, o creído verlo, si no es porque en el momento, casi las diez, le da por atracar al camión de *Alpargatas* que debió haber pasado a la tarde (...). » (p.128)⁴⁴⁴.

Lors du deuxième et dernier voyage de Larsen à Santa María, celui-ci se rend à l'hôtel où loge Petrus pour avoir un entretien avec lui. Cet épisode est décrit par le barman du *Plaza*, et le narrateur rapporte les paroles du barman : « “Era una palabra vieja y por eso dejé de pensar en el *Simmons Fizz* y lo miré dos veces. Ya casi todos dicen “alojarse” o “encontrarse” (...). Éste decía “parar”, sin sacarse las manos de los bolsillos del sobretodo, ni tampoco el sombrero (...).” » (p.141)⁴⁴⁵.

Quelques chapitres plus loin, quand Angélica Inés va voir Larsen au chantier, le narrateur raconte la scène du scandale en rapportant le témoignage de Kunz : « Kunz volvió a su mesa de trabajo (...).

No tuvieron tiempo de hacer muchas cosas, contaba. Antes de los gritos se oyó la voz de Larsen, ensayando a la defensiva un monólogo persuasivo y dolido (...). » (p.169-170)⁴⁴⁶.

Nous voyons que même s'il existe un narrateur principal, à certains moments le narrateur utilise les témoignages d'autres personnages et multiplie ainsi les voix narratives.

Les descriptions sont très nombreuses, les faits les plus simples sont souvent commentés par le narrateur d'une façon subtile et sophistiquée qui met en relief des aspects psychiques des personnages ; c'est le narrateur omniscient qui nous présente le contenu de la conscience de Larsen souvent à la troisième personne :

⁴⁴⁴ *Ibid.* : « Il m'a semblé que c'était lui à cause de sa façon de marcher. La rue était mal éclairée et la pluie gênait pour voir. Je ne l'aurais même pas vu, ou cru le voir, si, juste à ce moment-là, presque dix heures, le camion de la fabrique d'espadrilles n'était arrivé alors qu'il aurait dû passer dans l'après-midi. » (p.107).

⁴⁴⁵ *Ibid.* : « “Comme c'était une façon de dire vieillie, j'ai arrêté de penser au *Simmons Fizz* et j'ai regardé le type plus attentivement. Maintenant les gens disent plutôt *est descendu* ou *se trouve* (...). Celui-là il disait *loger*, sans enlever les mains de ses poches et sans ôter non plus son chapeau (...).” » (p.123-124). Cette traduction ne restitue pas, à nos yeux, la poétique onettienne. Peut-être pourrions-nous proposer une autre traduction : « (...). Maintenant les gens disent plutôt “séjourner” ou “se trouve” (...). ».

⁴⁴⁶ *Ibid.* : « Kunz regagna sa table de travail (...).

Ils n'eurent pas le temps de faire grand-chose, racontait-il. Avant les cris, on entendit d'abord la voix de Larsen essayant pour sa défense un monologue persuasif et attristé (...). » (p.162).

« De modo que Larsen ya estaba hechizado y resuelto cuando entró en lo de Belgrano, al mediodía siguiente, y almorzó con Gálvez y Kunz. » (p.86)⁴⁴⁷ ; mais aussi au style direct : « Porque yo podía jugar a mi juego porque lo estaba haciendo en soledad; pero si ellos, otros, me acompañan (...). » (p.101)⁴⁴⁸. C'est comme si le narrateur se plongeait dans la conscience de ce dernier et finissait par représenter la subjectivité de Larsen en ne faisant plus qu'un avec lui.

Toutefois, le lecteur ne dispose pas de toute l'information ; il reste des points obscurs que le narrateur n'arrive pas à éclaircir : « No se sabe cómo llegaron a encontrarse Jeremías Petrus y Larsen. » (p.74)⁴⁴⁹. Nous allons voir comment les différentes voix narratives, les différentes focalisations du narrateur principal, les ellipses et le manque d'information à certains moments créent une impression de fragmentation de la narration.

*

* *

Dans La jalousie d'Alain Robbe-Grillet, le narrateur mène la narration en focalisation externe, il parle toujours à la troisième personne et ne dévoile jamais son identité, il reste totalement anonyme. Dans un premier temps nous pouvons penser qu'il s'agit d'un narrateur extradiégétique car il est extérieur à la réalité qu'il décrit. Cependant de nombreux indices dans la narration nous poussent à penser que dans les scènes exposées dans le récit, il y a souvent un personnage en plus des personnages nommés explicitement, mais un personnage qui n'est jamais identifié.

Il y a deux personnages principaux : A... et Franck. La femme de Franck, Christiane, est parfois nommée, bien que toujours absente. Le récit insinue la présence d'une quatrième personne, mais ne livre aucune précision à son sujet. Plusieurs éléments vont dans ce sens. Tout d'abord, la présence des quatre

⁴⁴⁷ *Ibid.* : « Donc Larsen était déjà ensorcelé et résolu quand il déjeuna au *Belgrano* le lendemain avec Galvez et Kunz. » (p.50).

⁴⁴⁸ *Ibid.* : « Moi, je pouvais jouer à mon jeu parce que j'y jouais en solitaire, mais si eux, d'autres, se joignent à moi (...). » (p.70).

⁴⁴⁹ *Ibid.* : « On ne sait pas comment Jérémias Petrus et Larsen en vinrent à se rencontrer. » (p.34).

assiettes qui revient à plusieurs reprises dans le récit. Le lecteur sait que A... a invité Franck et Christiane à dîner. Mais cette dernière n'est pas venue. A... ordonne donc d'enlever un couvert : « Ce soir, pourtant, A... paraissait l'attendre. Du moins avait-elle fait mettre quatre couverts. Elle donne l'ordre d'enlever tout de suite celui qui ne doit pas servir. » (p.17). Il reste trois couverts sur la table, il y a donc une troisième (ou quatrième) personne dont nous ne connaissons pas l'identité. Sa présence se manifeste aussi dans la disposition des fauteuils. Au début, comme pour les couverts, il y a quatre fauteuils :

« Pour la même raison de "vue", ces deux derniers fauteuils ne sont pas tournés vers le reste du groupe : ils ont été mis de biais, orienté obliquement vers la balustrade à jours et l'amont de la vallée. Cette disposition oblige les personnes qui s'y trouvent assises à de fortes rotations de tête vers la gauche, si elles veulent apercevoir A... – surtout en ce qui concerne le quatrième fauteuil, le plus éloigné.

Le troisième, qui est un siège pliant fait de toile tendue sur des tiges métalliques, occupe – lui – une position nettement en retrait, entre le quatrième et la table. Mais c'est celui-là, moins confortable, qui est demeuré vide. » (p.19-20).

Nous voyons donc que trois des quatre fauteuils sont occupés, et que le troisième seul demeure vide. Il existerait donc une autre personne, mystérieuse dont le récit fait omission. Cette quatrième personne pourrait correspondre ainsi au narrateur qui observe la scène, il serait, à ce moment-là, un narrateur homodiégétique. De plus, il pourrait être, éventuellement, le mari de A... Il y a plusieurs indices dans le texte qui le suggère. L'énigmatique troisième (ou quatrième) personne, comme nous l'avons vu, habiterait la même maison que A... :

« A... ne doit pas rentrer pour le dîner, qu'elle prend en ville avec Franck avant de se remettre en route. Elle n'a rien dit de préparer pour son retour. C'est qu'elle n'aura donc besoin de rien. Il est inutile de l'attendre. Il est inutile en tout cas de l'attendre pour dîner.

Sur la table de la salle à manger, le boy a disposé un unique couvert (...). » (p.144).

D'une façon indirecte, le narrateur nous fait comprendre que A... est mariée : « Madame, elle est pas rentrée. » (p.175), dit le boy à propos de A... lors du voyage de cette dernière en ville avec Franck.

Cette autre personne pourrait être le mari de A..., qui, en tant que narrateur observe et décrit ce qu'il voit, il serait donc aussi le narrateur du récit. Mais ce n'est qu'une hypothèse, à cause du manque d'information du lecteur face à la narration.

Comme pour les autres romans étudiés, La jalousie est un récit qui commence *in medias res*, le lecteur se trouve confronté directement à une narration déconcertante, sans avoir aucune connaissance sur les personnages ni le contexte. La particularité de la poétique narrative de La jalousie est justement cette mystérieuse présence qui n'est jamais identifiée mais qui se déplace partout dans la maison de A... . De plus, nous allons voir qu'à cette déconcertante présence s'ajoute une organisation narrative assez surprenante, ce qui crée la fragmentation du récit.

*

*

*

Le début du récit de Para esta noche est un début *in medias res*, la narration commence avec une conversation téléphonique entre Weiss et Ossorio où le lecteur apprend qu'Ossorio est à la recherche d'un billet pour quitter la ville. Ensuite, le narrateur poursuit son récit en décrivant Ossorio qui regarde la nuit étoilée, et qui se met en marche vers le First and Last à la recherche du billet. Il n'y a aucune sorte d'introduction ; le lecteur se trouve tout de suite plongé dans la narration sans avoir aucune information.

Le narrateur raconte l'histoire de deux personnages qui vivent leurs derniers moments. Mais les informations que nous donne le narrateur sont très limitées, nous savons par exemple que ce qui est à l'origine de la guerre et ce qui oppose les deux personnages principaux, est un conflit idéologique. Nous apprenons qu'Ossorio appartient à un parti révolutionnaire : « (...) tan seguro de que la vida era aquello, el

partido y los camaradas, sin posibilidad de problemas ajenos a ellos (...). » (p.63)⁴⁵⁰. Et Morasán fait partie de la police secrète : « El coche frenó junto a la puerta iluminada de la Central, el chofer alargó el brazo hacia atrás y abrió la portezuela. » (p.65)⁴⁵¹. Mais le narrateur nous dit peu sur ces deux personnages, leur histoire, les origines de ce conflit ; de même les différences idéologiques qui opposent les deux groupes ne sont pas évoquées explicitement, ils apparaissent simplement comme deux groupes irréconciliables.

Le narrateur centre le récit dans les actes, les sentiments, les tentatives désespérées et angoissantes d'Ossorio pour survivre et ne pas succomber, et celles de Morasán pour retrouver Ossorio. C'est comme s'il faisait un zoom sur ces deux personnages, en alternant tour à tour un segment qui parle sur l'un et un segment qui parle sur l'autre, ou bien une série de segments qui parle sur l'un, et une autre série qui parle sur l'autre.

La voix narrative est une voix anonyme, nous ne savons absolument rien sur le narrateur, il mène le récit à la troisième personne et apparaît comme quelqu'un d'extérieur au cadre diégétique :

« Los tres automóviles pasaron velozmente por el costado de la plaza, grande y oscuro el primero, con hombres en los estribos y una incesante sirena, doblaron muy abiertos en la esquina y volvieron a torcer, ahora a la izquierda, entrando en la ancha calle por entre los rieles de los tranvías, torcidos, con una fría locura silenciosa bajo el estrépito. » (p.66)⁴⁵².

Cependant, la prise en charge de la narration de Para esta noche passe du narrateur observateur qui reconstruit l'histoire au narrateur omniscient qui présente les états de conscience des personnages. Il alterne les passages en focalisation

⁴⁵⁰ *Une nuit de chien*, op. cit. : « (...) convaincu que c'était cela la vie, le parti et les camarades, rien d'autre (...). » (p.74).

⁴⁵¹ *Ibidem* : « La voiture freina devant la porte illuminée du poste, le chauffeur sortit un bras à l'extérieur et ouvrit la portière. » (p.76).

⁴⁵² *Ibid.* : « Les trois voitures passèrent rapidement sur le côté de la place, la première, grande et sombre, avec des hommes sur les marchepieds et une sirène incessante ; elles tournèrent au coin de la rue puis tournèrent de nouveau, à gauche, sur la rue principale, circulant entre les voies de tramway, tordues, avec une froide folie silencieuse sous le vacarme. » (p.78).

externe, et les passages en focalisation interne : « Oía el silbato con su tono de pequeña desesperación y se aferraba a pensar “No puede ser una emboscada, no podían calcular si íbamos a venir con un batallón”, mientras dejaba de escuchar la música y se tendía para sentir la noche monstruosa (...). » (p.175)⁴⁵³. Ainsi, nous avons accès à la conscience des personnages, à leur lutte interne et à leur désespoir.

Toutefois, le lecteur ne dispose pas de toute l'information ; le narrateur apparaît comme une présence invisible qui sélectionne minutieusement les informations qu'il donne au lecteur, et qui décide de faire omission de beaucoup de données en focalisant son récit sur la description des actes, des émotions et des sentiments des personnages « une nuit », en créant ainsi un univers incertain et déconcertant.

Le texte est formé par différentes parties, numérotées, mais sans titre. Les différentes parties du texte peuvent être divisées en trois groupes. Celles qui concernent Ossorio, qui suivent ses pas et décrivent ses mouvements, les parties qui s'attachent à Morasán, et, dernièrement, les parties qui sont écrites en italique et qui décrivent des scènes à la troisième personne. C'est un narrateur anonyme et extradiégétique qui fait le rapport de ces scènes-là, quant à elles complètement détachées du reste du texte, en apparence, et qui n'ont aucun rapport entre elles, dans leur organisation interne. Nous voyons donc que la voix narrative prend plusieurs formes dans ce texte, toujours anonyme. À la différence de certains des autres textes étudiés, dans Para esta noche, la voix narrative ne se positionne pas, ni dans l'espace, ni dans le temps, elle est totalement externe.

*

* *

⁴⁵³ *Ibid.* : « Il entendait le sifflet, son ton de léger désespoir, et s'appliquait à penser : “Ce ne peut être une embuscade, ils ne pouvaient deviner que nous allions venir avec un bataillon.” Il cessa d'écouter la musique et se tendit pour écouter la nuit monstrueuse (...). » (p.218).

Comme nous avons vu, le début de El pozo commence *in medias res* ; le narrateur commence avec la description de la chambre où il se trouve, et évoque le souvenir de l'épaule d'une prostituée. Il n'y a aucune sorte d'introduction ; le lecteur se trouve tout de suite plongé dans la narration sans avoir aucune information.

Ensuite le narrateur parle du dégoût qu'il ressent en regardant les gens à travers sa fenêtre, et se présente comme un homme seul qui aura quarante ans le lendemain : « Debe haber sido entonces que recordé que mañana cumpla cuarenta años. Nunca me hubiera podido imaginar así los cuarenta años, solo y entre la mugre, encerrado en la pieza. » (p.11-12).⁴⁵⁴. Ce n'est que beaucoup plus loin qu'il va donner son nom, Eladio Linacero, mais d'une façon indirecte.

Le narrateur fait référence à ce qu'il est en train d'écrire et dit : « Esto que escribo son mis memorias. Porque un hombre debe escribir la historia de su vida al llegar a los cuarenta años, sobre todo si le sucedieron cosas interesantes. (...). Es cierto que no se escribir, pero escribo de mí mismo. » (p.12)⁴⁵⁵. Puis, dans le segment suivant, il précise :

« Pero ahora quiero algo distinto. Algo mejor que la historia de las cosas que me sucedieron. Me gustaría escribir la historia de un alma, de ella sola, sin los sucesos en que tuvo que mezclarse, queriendo o no. O los sueños. Desde alguna pesadilla, la más lejana que recuerde, hasta las aventuras en la cabaña de troncos. » (p.13-14)⁴⁵⁶.

Nous pouvons considérer que ces deux remarques forment le pacte de lecture. Le narrateur annonce au lecteur son projet d'écriture. Seulement, d'une

⁴⁵⁴ *Le puits*, op. cit. : « Ce doit être à ce moment-là que je me suis rappelé que demain je vais avoir quarante ans. Jamais je n'aurais pu imaginer que c'était ça, avoir quarante ans, seul, au milieu de la saleté, enfermé dans une pièce. » (p.10-11).

⁴⁵⁵ *Ibidem* : « Tout cela que j'écris, c'est mes Mémoires. Car un homme doit écrire l'histoire de sa vie quand il atteint quarante ans, surtout s'il a vécu des choses intéressantes. (...) C'est vrai que je ne sais pas écrire, mais c'est pour moi que j'écris. » (p.11). Cette traduction ne restitue pas, à nos yeux, la poétique onettienne. Peut-être pourrions-nous proposer une autre traduction : « (...) C'est vrai que je ne sais pas écrire, mais c'est sur moi-même que j'écris. ».

⁴⁵⁶ *Ibid.* : « Mais maintenant je veux écrire quelque chose de différent, qui soit meilleur que le récit de tout ce qui m'est arrivé. J'aimerais écrire l'histoire d'une âme, d'elle seule, en faisant abstraction des événements auxquels elle s'est mêlée volontairement ou non. Ou les rêves. Passer de quelque cauchemar, le plus lointain dont je puisse me souvenir, aux aventures dans la cabane de rondins. » (p.12).

certaine façon, ces deux remarques sont contradictoires. D'un côté, il dit qu'il va écrire ses mémoires, sous-entendu les choses intéressantes qu'il a vécues : « (...) sobre todo si le sucedieron cosas interesantes. » (p.12)⁴⁵⁷. Et d'un autre côté, il dit qu'il va narrer « la historia de un alma » (p.13)⁴⁵⁸, et un peu plus loin, il affirme : « Si hoy quiero hablar de los sueños, no es porque no tenga otra cosa que contar. Es porque se me da la gana, simplemente. » (p.14)⁴⁵⁹. En fait, ses mémoires sont composés par des épisodes de son passé, de son vécu et par des rêves éveillés. En quelque sorte, nous pouvons dire que c'est une autobiographie assez particulière, à la manière d'une autofiction, car il écrit « la historia de un alma ». Dans ce texte, la place qu'occupent les aventures imaginaires est très importante, puisqu'elles sont essentielles dans l'imaginaire et surtout dans « l'âme », du narrateur.

Nous voyons que, par rapport aux autres œuvres d'Onetti que nous étudions, El pozo a une particularité : c'est le seul texte dans lequel le narrateur est le personnage principal. Le récit est donc écrit à la première personne par Eladio Linacero, le narrateur, personnage principal, qui se présente aussi en tant qu'auteur. Tout au long du récit, il fait de nombreuses remarques sur l'écriture : « Después de la comida los muchachos bajaron al jardín. (Me da gracia ver que escribí bajaron y no bajamos.) Ya entonces nada tenía que ver con ninguno. » (p.16)⁴⁶⁰. Cette réflexion sur son exclusion inconsciente du groupe, est à la fois une pensée et une sorte de rappel qui empêche le lecteur d'oublier les niveaux de la représentation narrative. En construisant cette présence du ou des lecteurs, le narrateur construit en même temps son image d'écrivain et propose aussi un modèle d'écriture.

El pozo est un roman aux diverses histoires qui s'entrecroisent. Nous allons essayer de présenter les intrigues principales. D'un côté, le narrateur commence le récit en annonçant qu'il va écrire ses mémoires, mais il ne se présente pas. Ensuite, il affirme : « Me gustaría escribir la historia de un alma, de ella sola, sin los sucesos

⁴⁵⁷ *Ibid.* : « (...) surtout s'il a vécu des choses intéressantes. » (p.11).

⁴⁵⁸ *Ibid.* : « l'histoire d'une âme » (p.12).

⁴⁵⁹ *Ibid.* : « Si aujourd'hui je veux parler des rêves, ce n'est pas que j'aie rien d'autre à conter ; c'est que j'en ai envie, tout simplement. » (p.12-13).

⁴⁶⁰ *Ibid.* : « À la fin du repas, les garçons descendirent au jardin (ça m'amuse de voir que j'écris "ils descendirent", et non "nous descendîmes" ; déjà à cette époque je n'avais rien à voir avec personne). » (p.14).

en que tuvo que mezclarse queriendo o no. O los sueños. » (p.13-14)⁴⁶¹. Finalmente, il annonce qu'il a choisi de parler des rêves, et plus en particulier, du rêve de la cabane en rondins : « Pero me quedo con la cabaña porque me obligará a contar un prólogo, algo que sucedió en el mundo de los hechos reales hace unos cuantos años » (p.15)⁴⁶².

Ce que le narrateur appelle le prologue de l'histoire de la cabane en rondins est l'histoire qui a eu lieu entre Ana María et lui, dans le monde réel, appelée aussi « l'épisode de la Saint-Silvestre » qu'il rapporte tout de suite après. Il narre aussi un autre prologue de l'histoire de la cabane survenue en Alaska : il présente le contexte, décrit les paysages et la vie qu'il mène. L'histoire de la cabane en rondins est racontée après cette présentation du contexte : « Ana María entra corriendo. Sin volverme, sé que es ella y que está desnuda. Cuando la puerta vuelve a cerrarse, sin ruido, Ana María está ya tendida en la cama de hojas, esperando. » (p.28)⁴⁶³. À plusieurs reprises, le narrateur avait déjà fait allusion à cette histoire imaginaire ; il établit une réflexion sur l'histoire de la cabane.

L'histoire de la cabane est en fait un rêve éveillé que le narrateur imagine. Il n'a confié ses aventures imaginaires qu'à deux personnes : Ester, une prostituée, et Cordes, un poète : « Sólo dos veces hablé de las aventuras con alguien. Lo estuve contando sencillamente, con ingenuidad, lleno de entusiasmo, como contaría un sueño extraordinario si fuera un niño. El resultado de las dos confidencias me llenó de asco. » (p.32-33)⁴⁶⁴. Plus loin dans le texte, il va raconter dans quels contextes se sont fait les confidences, et rapporte deux aventures : celle qui a lieu en Hollande et celle de la baie d'Arrak. Il narre aussi une aventure imaginaire où Ester lui rend visite

⁴⁶¹ *Ibid.* : « J'aimerais écrire l'histoire d'une âme, d'elle seule, en faisant abstraction des événements auxquels elle s'est mêlée, volontairement ou non. Ou les rêves. » (p.12).

⁴⁶² *Ibid.* : « Mais je préfère celle de la cabane, parce qu'elle m'obligera à écrire un prologue, pour raconter quelque chose qui s'est produit dans le monde du réel, il y a près de quarante ans. »(p.13). Cette traduction ne restitue pas, à nos yeux, la poétique onettienne. Peut-être pourrions-nous proposer une autre traduction : « (...) il y a de nombreuses années. ».

⁴⁶³ *Ibid.* : « Anna-Maria entre en courant. Sans que j'aie à me retourner, je sais que c'est elle et qu'elle est nue. Quand la porte se referme, sans bruit, Anna-Maria est déjà sur le lit de feuilles, à attendre. » (p.23).

⁴⁶⁴ *Ibid.* : « Je n'ai parlé de mes histoires qu'à deux personnes. Je l'ai fait simplement, avec naïveté, plein d'enthousiasme, comme un enfant qui raconte un rêve extraordinaire. Le résultat de ces deux confidences m'a dégoûté. » (p.28).

et lui « (...) cuenta entonces lo que sueña o imagina y son siempre cosas de una extraordinaria pureza (...). » (p.61)⁴⁶⁵.

Le narrateur évoque la période pendant laquelle le jugement du divorce était sur le point d'être prononcé. Le lecteur va apprendre qu'il était marié à Cecilia, et même s'il le fait d'une manière indirecte, il sort de l'anonymat : « Lo que pudiera suceder con don Eladio Linacero y doña Cecilia Huerta de Linacero no me interesa. Basta escribir los nombres para sentir lo ridículo de todo esto. Se trataba del amor y esto ya estaba terminado (...), era un muerto antiguo. » (p.51)⁴⁶⁶. Le narrateur évoque le passé avec Cecilia et fait sa description. Il va aussi confier un épisode présenté au cours de l'instruction : « (...) una noche desperté a Cecilia, "la obligué a vestirse y con amenazas la llevé hasta la intersección de la rambla y la calle Eduardo Acevedo" (...). » (p.52)⁴⁶⁷. Ce fait va être raconté de deux façons. Le narrateur rapporte ce qui fut dit à l'instruction, mais après, il présente l'histoire et le « prologue » de cette histoire d'après son point de vue.

El pozo, roman sombre et innovateur est construit à partir de plusieurs vecteurs narratifs. Le narrateur met en place une simulation narrative naturelle, quand il commence le récit en parlant de lui et en décrivant la chambre dans laquelle il se trouve : « Bajé a comer. Las mismas caras de siempre, calor en las calles cubiertas de banderas y un poco de sal de más en la comida. » (p.30)⁴⁶⁸.

Lors des évocations des souvenirs du passé, le narrateur élabore une simulation narrative personnalisée ; il raconte des scènes de son passé en utilisant sa mémoire, et donc son point de vue et sa subjectivité. Cette simulation narrative est aussi employée lors des nombreuses évocations de scènes qu'il imagine :

⁴⁶⁵ *Ibid.* : « (...) raconte ce qu'elle rêve ou imagine, et ce sont toujours des choses d'une pureté extraordinaire (...). » (p.48).

⁴⁶⁶ *Ibid.* : « Ce qui pourrait arriver à M. Eladio Linacero et à Mme Cécilia Huerta de Linacero ne m'intéresse pas. Il suffit d'écrire les noms pour sentir le ridicule de tout cela. C'était une question d'amour, et l'amour il n'y en avait plus, (...) tout était mort depuis longtemps. » (p.40).

⁴⁶⁷ *Ibid.* : « (...) une nuit je réveillai Cécilia, "l'obligeai à s'habiller en la menaçant, puis la conduisis à l'intersection du parc et de la rue Acevedo" (...). » (p.41). Cette traduction ne restitue pas, à nos yeux, la poétique onettienne. Peut-être pourrions-nous proposer une autre traduction: « "(...) l'intersection de la promenade maritime et de la rue Acevedo" (...). ».

⁴⁶⁸ *Ibid.* : « Je suis descendu manger. Les mêmes visages de toujours, la chaleur dans les rues remplies de drapeaux, un peu trop de sel dans la nourriture. » (p.26).

« Dieciocho años, porque murió unos meses después y sigue teniendo esa edad cuando abre por la noche la puerta de la cabaña y corre, sin hacer ruido, a tirarse en la cama de hojas. » (p.15)⁴⁶⁹.

Eladio Linacero fait de nombreuses réflexions sur sa vie, son passé, l'existence, l'écriture, entre autres. La simulation d'états mentaux est le dernier des vecteurs de la narration littéraire, et c'est celui qu'il utilise lors de ses réflexions.

Nous voyons que dans El pozo, les voix narratives se multiplient aussi, mais cette fois-ci, non pas à travers différents narrateurs, ou à travers différentes figures qui prennent en charge la narration à des moments précis, mais à travers différents vecteurs de la narration car le narrateur reste toujours le même. En étudiant les principaux récits du texte, nous avons pu constater que deux niveaux de réalités sont présents. D'un côté, le monde réel où s'inscrivent le présent du récit et le passé du narrateur ; et d'un autre côté, la réalité imaginaire que le narrateur crée, présente à travers les aventures qu'il raconte.

Le narrateur se défait de la fonction traditionnelle qui consiste à mettre en perspective des événements différents qui ont eu lieu à des moments distincts. À travers ses réflexions et ses remarques sur l'écriture, et les différents récits de ses rêves, il fait l'apologie du rêve, et bien qu'il affirme que : « Lo malo es que el ensueño no trasciende, no se ha inventado la forma de expresarlo (...). » (p.40)⁴⁷⁰, c'est justement ce qu'il fait dans son récit.

*

* *

⁴⁶⁹ *Ibid.* : « Dix-huit ans parce qu'elle est morte quelques mois plus tard, et qu'elle a toujours cet âge quand, la nuit, elle ouvre la porte de la cabane et court sans faire de bruit s'étendre sur le lit de feuilles. » (p.14).

⁴⁷⁰ *Ibid.* : « Ce qui est triste, c'est que le rêve ne puisse être transcendant ; on n'a pas encore inventé le moyen de l'exprimer. » (p.33). Cette traduction ne restitue pas, à nos yeux, la poétique onettienne. Peut-être pourrions-nous proposer une autre traduction : « Le problème est que le rêve de transcende pas; on n'a pas encore inventé le moyen de l'exprimer. ».

Le Palace de Claude Simon est un récit fait à la troisième personne qui commence brutalement par la matérialisation du pigeon sur le balcon : « Et à un moment, dans un brusque froissement d'air aussitôt figé (de sorte qu'il fut là – les ailes déjà repliées, parfaitement immobile – sans qu'ils l'aient vue arriver, comme s'il avait non pas volé jusqu'au balcon mais était subitement apparu (...) » (p.9). Les éléments du décor et du mobilier suivent la description du pigeon sous forme de liste. C'est à partir de ces objets que se mettent à proliférer des remarques générales sur l'histoire, sur la vie des hommes : « (...) l'un d'eux vint s'abattre sur l'appui de pierre, énorme (...), étrangement lourd (comme un pigeon en porcelaine, pensa-t-il, se demandant comment dans une ville où la préoccupation de tous était de trouver à manger ils s'arrangeaient pour être aussi gras (...) » (p.9). Et c'est aussi à partir de la description des objets et de la prolifération des remarques, que le narrateur ouvre son champ visuel et intègre de cette façon les personnages ; l'étudiant, l'Américain, l'Italien, le maître d'école : « (...) et il semblait à l'étudiant la voir toute entière, d'un jaune sale, au bord de sa mer d'un bleu sale, décoloré, baignant dans cette espèce de brume blanchâtre mélangée de fumé que le faible mais opiniâtre vent du large (...) » (p.17).

Brutalement, au milieu du premier chapitre, un saut temporel nous transporte de la période où l'étudiant était dans la ville, à la période, quinze années plus tard, où il retourne dans la ville : « (...) (il pouvait encore lire les journaux, saisir quelques mots si on parlait distinctement et lentement, mais autrement, pas : cela aussi c'était trop loin maintenant, comme le reste) (...) » (p.25-26). Une vision double qui superpose ces deux périodes va s'imposer. Le récit oscille entre ces deux axes temporels et ordonne deux séries de fragments : celui de l'étudiant à l'époque du palace, et celui de l'étudiant quelques années plus tard dans un bar, comme c'est le cas dans le chapitre « Dans la nuit » :

« (...) l'étudiant (c'est-à-dire celui qui avait été l'étudiant) pouvant les entendre, c'est-à-dire, si, comme on l'affirme, un homme est constitué par la somme de ses expériences, pouvant entendre cette partie de lui-même qui avait la forme d'un Américain dégingandé (...) en train de dialoguer avec cette autre partie de lui-même qui avait la forme d'un type chauve (...) » (p.156).

Le jeu de parenthèses souligne la distance temporelle entre « celui qui avait été l'étudiant » et celui qui est revenu dans la ville. Cependant, mis à part ces quinze ans d'écart entre les deux séjours du protagoniste dans la ville, nous n'avons aucune information temporelle certaine, comme nous l'avons vu, aucune date n'est précisée.

Le palace est un roman où différentes situations narratives s'entrecroisent. Le narrateur, anonyme et extradiégétique, nous présente un récit où nous pouvons bien différencier quatre situations narratives. La première est le voyage de l'étudiant en train, en compagnie de l'Italien qui lui raconte le meurtre qu'il a commis dans le passé à Paris. Le récit du meurtre correspond à la deuxième situation narrative. La troisième correspond au séjour de l'étudiant dans une ville en révolution. La quatrième et dernière correspond au retour de celui qui avait été l'étudiant, quinze ans plus tard, dans la même ville.

Nous remarquons aussi que le narrateur passe de la focalisation externe, à la focalisation interne, quand il retrace les pensées de l'étudiant par exemple : « (...) et lui, se demandant depuis combien de temps elle était assise là (...) » (p.24). Aussi le narrateur décrit-il si minutieusement les mouvements des personnages que l'on pense à des didascalies : « (...) (effaçant sa fesse, se laissant glisser, se redressant – ou plutôt se dépliant, se déployant en hauteur –, fourrant le revolver dans la ceinture de son pantalon, reboutonnant son veston sur son nombril, s'approchant de la fenêtre, se penchant au balcon, disant, le dos tourné aux occupants de la pièce, comme pour le ciel (...)) » (p.17). Et en même temps le narrateur développe des commentaires sur de nombreux sujets :

« (...) avec ce quelque chose d'indestructible qui émane de cette espèce d'hommes, c'est-à-dire qu'on peut bien les tuer – on peut toujours –, mais tout ce qu'on tue alors c'est leur voix, leur paroles, pas leur corps, parce qu'ils ne se trouvent pas là ou ici à un moment ou à un autre, mais partout et toujours, reparaissant sans fin (dans les gares, où les trains s'arrêtent, s'attardent inexplicablement, au milieu de la nuit (...)) » (p.40).

Ces situations narratives s'entrecroisent dans les différents chapitres qui constituent le roman ; comme dans les textes onettiens, nous retrouvons le va-et-vient du narrateur qui se déplace dans le temps d'une manière désarticulée et qui, à

travers ce procédé, réussit à retracer l'ambiance chaotique de la ville représentée dans le roman.

Nous venons d'étudier comment se met en place la poétique du discours dans notre corpus, toujours à travers la multiplication des voix narratives, l'entrecroisement des récits ainsi que l'entrecroisement des situations narratives. Nous allons voir maintenant que tous ces procédés participent à la création d'un effet de fragmentation au sein de la narration.

5.2 La discontinuité du récit.

Dans Los adioses, le narrateur dont les connaissances sur l'histoire du malade sont limitées, raconte ce qu'il voit, ce qu'il imagine, et ce que les autres personnages lui rapportent ; il réussit ainsi à reconstruire des scènes qu'il n'a jamais vues. Nous pouvons dire que la narration est une reconstruction de l'histoire du malade : « Yo les escuchaba contar y reconstruir el epílogo (...). » (p.71)⁴⁷¹.

Le récit ne correspond donc pas à une histoire linéaire où les faits racontés se succèdent dans le temps en suivant une chronologie. La présence du passé est très importante, mais les informations que nous avons sur le passé des personnages ne sont présentées ni au début ni de manière continue, comme c'est le cas dans les romans « traditionnels ». La narration est composée de souvenirs soudains, de sauts entre le passé et le présent, et de séquences d'actions complètement hypothétiques :

« Y todo lo que yo podía pensar de ellos –y para ellos, además, con el deseo vago y supersticioso de ayudarlos– era el trabajoso viaje en la oscuridad, tomados de la mano, silenciosos, él un poco adelantado, advirtiéndole los peligros con la presión de los dedos, la ancha espalda doblada como para simular el esfuerzo de arrastrarla, las cabezas inclinadas hacia al suelo desparejo e invisible (...). » (p.57)⁴⁷².

La discontinuité des faits racontés provoque l'effet de fragmentation du récit, et de suspension temporelle. Les perceptions simultanées, qui proviennent de la fragmentation du récit, privent de sens l'image traditionnelle du temps qui s'écoule.

⁴⁷¹ *Les adieux*, op. cit. : « Je les écoutais raconter et reconstruire l'épilogue (...). » (p.102).

⁴⁷² *Ibidem* : « Et tout ce que je pouvais penser d'eux – et pour eux, aussi, avec le désir vague et superstitieux de les aider – se limitait à cette promenade laborieuse dans l'obscurité, main dans la main, silencieux, lui un peu en avant, indiquant les dangers avec la pression de ses doigts, le dos large et courbé comme pour simuler l'effort de la traîner, les têtes inclinées vers le sol inégal et invisible (...). » (p.77).

Avec toutes les informations de diverses sources dont il dispose, le narrateur reconstitue l'histoire, mais le résultat est un récit segmenté.

La fragmentation permet l'usage de diverses techniques telles que le contraste, la juxtaposition d'éléments normalement très dissemblables et qui se confondent (« Ahora pude ver la cara del hombre, enflaquecida, triste, inmoral. » (p.60)⁴⁷³) et surtout, la re-création de scènes au ralenti, en images d'une grande intensité. Les descriptions des personnages, leurs vêtements, leurs gestes et leurs mouvements visent à les isoler, parfois à les immobiliser. Le narrateur voit les personnages « fragmentés », et les descriptions créent un monde aliéné, construit à partir de bouts détachés. La description d'un geste isolé suggère la mécanisation, la déshumanisation et le manque de contact entre les personnages : « (...) la caída del sello fechador, manejado por una mano monótona y anónima que se disolvía en la bocamanga abotonada de un guardapolvo, una mano variable que no correspondía a ninguna cara, a ningún par de ojos que insinuaran hacerse cargo y deducir. » (p.21-22)⁴⁷⁴, ou encore : « Tenía un traje sastre gris, guantes blancos puestos, una cartera oscura colgada del hombro; lo digo para terminar en seguida con todo lo que era de ella y no era su cara redonda, brillando por el calor (...). » (p.47)⁴⁷⁵.

Le récit tend à immobiliser les personnages ; le narrateur capte les scènes et les attitudes, et avec les répétitions des descriptions, il crée des images fixes. Celles-ci persistent dans la mémoire du lecteur, et le font douter. Un des exemples est la scène (imaginée par le narrateur) dans laquelle l'homme et la jeune fille se dirigent vers la maison qu'il a louée :

« Y todo lo que yo podía pensar de ellos (...) era el trabajoso viaje en la oscuridad, tomados de la mano, silenciosos (...), paso a paso, regulares y sin prisa sobre la

⁴⁷³ *Ibid.* : « Alors je pus voir le visage de l'homme, amaigri, triste, immoral. » (p.83).

⁴⁷⁴ *Ibid.* : « (...) l'oblitération du timbre, effectuée par une main lasse et anonyme qui disparaissait dans la manche boutonnée d'une blouse de travail, une main variable qui ne correspondait à aucun visage, à aucune paire d'yeux qui prétendraient être au courant et déduire. » (p.23).

⁴⁷⁵ *Ibid.* : « Elle portait un tailleur gris, des gants blancs et un sac à main foncé à l'épaule ; je le dis pour en finir tout de suite avec sa description, à part son visage rond, lustré par la chaleur (...). » (p.60).

humedad de la tierra y del pasto, como si la casa estuviera a una altura infinita, como si el tiempo se hubiera inmovilizado en el primer amanecer del año. » (p.57)⁴⁷⁶.

Les contrastes qu'entraîne la fragmentation du récit servent à mettre en relief la façon dont les tragédies personnelles s'enfoncent dans cette ambiance dégradée et ennuyeuse. Le tourisme, la maladie fatale, la mort, les avertissements et les bouteilles de vin, tout est mis sur le même plan :

« El enfermero y yo hablamos del granizo, de un misterio que podía sospecharse en la vida del dueño de El Pedregal, del envejecimiento y su fatalidad; hablamos de precios, de transportes, de aspectos de cadáveres, de mejorías engañosas, de los consuelos que acerca el dinero, de la inseguridad considerada como inseparable de la condición humana, de los cálculos que hicieron los Barroso sentados una tarde frente a un campo de trigo. » (p.58-59)⁴⁷⁷.

Outre l'anonymat des personnages, la fragmentation permet leur déshumanisation. Le fait de décrire un personnage à travers une partie de son corps provoque l'effet de décomposition de l'être humain : « Entonces, aquella misma tarde o semanas después, porque la precisión ya no importa, porque desde aquel momento ya no vi de ellos nada más que sus distintos estilos de fracaso (...). » (p.70)⁴⁷⁸.

L'utilisation de ces procédés qui permettent la fragmentation, constitue chez Onetti un instrument de distorsion dans le récit, qui contribue à créer une atmosphère d'irréalité. Faire abstraction de la personne et la remplacer par ses vêtements, sa tête, sa voix, comme nous l'avons vu dans l'étude des portraits,

⁴⁷⁶ *Ibid.* : « Et tout ce que je pouvais penser d'eux (...) se limitait à cette promenade laborieuse dans l'obscurité, main dans la main, silencieux, (...) pas à pas, réguliers et sans hâte, sur l'humidité de la terre et des pâturages, comme si la maison était à une hauteur infinie, comme si le temps s'était immobilisé en cette première aube de l'année. » (p.77).

⁴⁷⁷ *Ibid.* : « L'infirmier et moi, nous parlâmes de la grêle, d'un mystère que l'on pouvait deviner dans la vie du propriétaire de la carrière, de la vieillesse et de sa fatalité ; nous parlâmes de prix, de transports, de l'aspect des cadavres, de fausses améliorations, des consolations qu'apporte l'argent, de l'insécurité comme réalité inséparable de la condition humaine, des calculs qu'avaient effectués les Barroso, un après-midi, assis devant un champ de blé. » (p.80).

⁴⁷⁸ *Ibid.* : « Alors, cet après-midi-là, ou des semaines plus tard, parce que la précision n'a plus d'importance, parce qu'à partir de ce moment-là je ne vis plus d'eux que leurs différents styles d'échec (...). » (p.99).

provoque une sensation de malaise et d'étrangeté. C'est un procédé que Juan Carlos Onetti utilise pour dépersonnaliser ses personnages d'une façon très froide.

En altérant les repères du lecteur, la technique de la fragmentation contribue sensiblement à rendre le récit incertain. Le narrateur structure son récit à partir de segments narratifs : descriptions, hypothèses, témoignages. C'est un jeu de lumières et d'ombres où alternent dévoilement et occultation, révélation et omission.

Tous ces procédés qui caractérisent le récit de l'écrivain uruguayen, mettent en question la méthode narrative traditionnelle qui consiste à représenter au lecteur une réalité cohérente et stable, toujours vue à travers un narrateur et son interprétation du sens du monde, et tendent à montrer que cette méthode narrative a évolué : « En un artículo aparecido en esta página, en el primer número de "Marcha", se plantea el problema del estancamiento de nuestras letras. » (p.18)⁴⁷⁹, écrit Onetti sous le pseudonyme de Periquito el Aguador, dans les pages de cette même revue Marcha.

Le renouvellement de la structure du récit est une des caractéristiques les plus distinctives de la littérature contemporaine qui essaye de refléter avec le plus de rigueur, la relation entre l'existence et l'être humain. D'un côté, la fiction tente de trouver une simultanéité d'expression à travers de multiples regards pour restituer l'ambivalence de la réalité ; d'un autre côté, les récits cherchent à représenter de la manière la plus vraisemblable, l'état d'isolement et d'abandon de l'être humain, dans le contexte présent, et plus particulièrement urbain :

« Declaramos en voz alta –para que se nos oiga en toda la orilla que apedreamos semanalmente– que si Fulano de Tal descubre que el gaucho Santos Aquino, de Charabón Viudo, sufre un complejo de Edipo con agregados narcisistas, y se escribe un libro sobre este asunto, nos parece que obra perfectamente bien.

⁴⁷⁹ ONETTI, Juan Carlos, *Requiem por Faulkner y otros artículos*, Montevideo, Arca/Calicanto, 1975. Comme ce texte n'est pas traduit au français, à chaque citation nous proposerons une traduction personnelle : « Dans un article paru dans cette même rubrique, dans le premier numéro de [la revue] *Marcha*, est exposé le problème du blocage de notre littérature. ».

Pero muy bien. Lo único que rogamos a Fulano de tal es que haya vivido en Charabón Viudo, en mayor o menor intimidad con el paisano Aquino y su torturante complejo.

Lo malo es que cuando un escritor desea hacer una obra nacional, del tipo de lo que llamamos "literatura nuestra", se impone la obligación de buscar o construir ranchos de totora, velorios de angelito y épicos rodeos.

Todo esto, aunque él tenga su domicilio en Montevideo. Pero habrá pasado alguna quincena de licencia en la chacra de un amigo, allá por el Miguelete. Esta experiencia le basta. Para el resto leerá el Martín Fierro, Javier de Viana y alguna décima más o menos clásica.

Entretanto, Montevideo no existe. Aunque tenga más doctores, empleados públicos y almaceneros que todo el resto del país, la capital no tendrá vida de veras hasta que nuestros literatos se resuelvan a decirnos cómo y qué es Montevideo y la gente que lo habita. Y aquí no cabe el pretexto romántico de falta de tema. (...) Este mismo momento de la ciudad que estamos viviendo es de una riqueza que pocos sospechan. (...) la rápida transformación del aspecto de la ciudad, que levanta un rascacielos al lado de una chata casa enrejada; la evolución producida en la mentalidad de los habitantes (...) todo esto, tiene y nos da una manera de ser propia. ¿Por qué irse a buscar los restos de un pasado con el que casi nada tenemos que ver y cada día menos, fatalmente? » (p.27-28)⁴⁸⁰.

⁴⁸⁰ *Ibid.* : « Nous déclarons à haute voix – pour que soient entendues, d'un bout à l'autre de la côte, [les pierres] qu'on jette à l'eau chaque semaine – que si Monsieur Untel découvre que le *gaucho* Santos Aquino, originaire de Charabón Viudo, souffre du complexe d'Œdipe à tendance narcissique, et qu'un livre traite ce sujet, il nous semble que Monsieur Untel agit parfaitement bien.

Plus encore que parfaitement bien. La seule chose que nous demandons à Monsieur Untel, c'est qu'il ait vécu à Charabón Viudo, dans une intimité plus ou moins grande avec le paysan Aquino et son troublant complexe.

Le problème, c'est que lorsqu'un écrivain veut faire une œuvre nationale, de celle que nous appellons « notre littérature à nous », il se voit obligé de chercher ou de construire des haciendas de roseau, des funérailles de chérubins et des rodéos épiques.

Et ce, même s'il réside à Montevideo. Mais il aura sans doute séjourné pendant une quinzaine de jours dans la propriété d'un ami aux environs de Miguelete. Cette expérience lui suffit. Pour le reste, il lira Martin Fierro, Javier de Viana, et qui que ce soit d'autres plus ou moins classiques.

Pendant ce temps, Montevideo n'existe pas. Même si elle abrite plus de médecins, de fonctionnaires et d'épiciers que tout le reste du pays, la capitale n'aura pas de véritable existence tant que nos hommes de lettres ne se décideront pas à nous dire comment et ce qu'est Montevideo, et quels sont ceux qui y habitent. Et ici il n'y a pas la place pour le prétexte romantique du manque de thème. (...) Ce même moment de la ville que nous sommes en train de vivre est d'une richesse dont très peu la soupçonnent. (...) la rapide transformation de l'aspect de la ville, qui soulève un gratte-ciel à côté d'une petite maison entourée de grilles; l'évolution produite dans la mentalité des habitants (...) tout cela contient et nous donne notre propre manière d'être. Pourquoi aller chercher les vestiges d'un passé qui

C'est ainsi que se mettent en place la limitation de la capacité d'interprétation du narrateur, les divers changements qu'il assume, et même, la négation de son identité qui reste inconnue.

*

* *

Dans les nouvelles d'Alain Robbe-Grillet, Instantanés, la description est essentielle à la fragmentation du récit, comme le suggère d'ailleurs le titre du recueil. Les textes sont brefs et denses. La narration commence tout de suite avec la description, ainsi, le lecteur se trouve dès la première phrase immergé au centre du récit. Dans cette sous-partie, nous allons nous attacher à l'étude de « La Chambre secrète ».

« La Chambre secrète » commence par la description d'une tache rouge qui, quelques lignes plus loin s'avère être le sang qui coule de la blessure de la femme morte qui est allongée par terre : « (...), d'un rouge vif, brillant, mais sombre, aux ombres presque noires. Elle forme une rosace irrégulière, aux contours nets, qui s'étend de plusieurs côtés en larges coulées (...). » (p.97). Le récit correspond à la description d'une chambre, le lecteur se voit subitement immergé dans la description d'un espace qui est complètement inconnu pour lui.

Nous pouvons dire que le récit est très structuré puisque le narrateur décrit la chambre petit à petit, au fur et à mesure qu'il semble la découvrir. Mais pour le lecteur, la description est fragmentée, et il n'arrive à visualiser que des segments de la chambre :

« Dans le fond, vers le haut de l'escalier, s'éloigne une silhouette noire, un homme enveloppé d'un long manteau flottant, qui gravit les dernières marches sans se retourner,

n'a presque rien à voir avec nous, et de moins en moins chaque jour, fatalement ? ». La traduction est nôtre.

son forfait accompli. Une fumée légère monte en volutes contournées d'une sorte de brûle-parfum posé sur un haut pied de ferronnerie aux reflets d'argent. » (p.99).

La juxtaposition des objets décrits crée l'effet de fragmentation. Nous pouvons aussi le voir plus loin dans le récit :

« Quant à la direction du regard, elle indique avec certitude le corps de la victime qui gît sur les coussins, ouverte, les membres étendus en croix, le buste un peu soulevé, la tête rejetée en arrière. Mais peut-être le visage est-il caché aux yeux de l'homme par une colonne, qui se dresse au bas des marches. La main droite de la jeune femme touche le sol juste au pied de celle-ci. Un épais bracelet de fer enserme le poignet fragile. » (p.104).

En effet, le narrateur décrit les parties de la chambre, mais il revient tout le temps à la description de la femme qui gît par terre. C'est-à-dire que très souvent, même s'il commence un paragraphe en décrivant un endroit de la chambre, au cours de la description, il revient sur la femme. Le lecteur se rend compte, au fil du récit, que la femme est au centre de celui-ci. La narration commence par la description de la tache rouge, mais au fur et à mesure que le récit avance, les descriptions de la femme deviennent de plus en plus détaillées. Le narrateur s'attarde souvent sur des fragments de son corps nu : « Le pied est petit, délicat, modelé avec finesse. La chaîne par endroit a écrasé la chair, y creusant des dépressions sensibles quoique de faible étendue. Les maillons sont de forme ovale, épais, de la taille d'un œil. » (p.105). Les descriptions correspondent à des fragments de scènes. La dédicace à Gustave Moreau nous fait penser qu'elles pourraient même correspondre à la visualisation d'un tableau ou bien à la visualisation d'une succession d'images.

Dans les nouvelles étudiées, le récit fait à partir d'un personnage est substitué par le récit fait à partir d'un regard. Ceci a provoqué des critiques qui reprochaient un certain caractère « déshumanisé » à la fiction, et sur la véritable problématique que dévoile la présentation « du dehors ». Mais les descriptions justes et fort précises, relevant aussi du réalisme, et par leur aspect inhabituel, d'avant-garde, illustrent une nouvelle situation de l'homme dans le monde.

Le choix d'un point de vue est fondamental et détermine la nature de la narration. Dans le récit moderne, un nouveau phénomène important se dégage : le romancier ne se considère plus comme un esprit privilégié qui pourrait parcourir l'espace et le temps à son aise, qui pourrait habiter à la fois la conscience de plusieurs personnages, c'est-à-dire qui pourrait se mettre simultanément à la place de plusieurs subjectivités. Robbe-Grillet a dit :

« Qui décrit le monde dans les romans de Balzac ? Quel est ce narrateur omniscient, omniprésent, qui se place partout en même temps, qui voit en même temps l'endroit et l'envers des choses, qui suit en même temps les mouvements du visage et ceux de la conscience, qui connaît à la fois le présent, le passé et l'avenir de toute aventure ? Ça ne peut être qu'un Dieu. C'est Dieu seul qui peut prétendre être objectif.

(...) Tandis que dans nos livres, au contraire, c'est un homme qui voit, qui sent, qui imagine, un homme situé dans l'espace et dans le temps, conditionné par ses passions, un homme comme vous et moi. » (p.118)⁴⁸¹.

Par rapport au romancier classique, aujourd'hui, l'auteur se définit d'abord comme « un homme » ; sa vision du monde est celle d'un homme particulier. Chez l'écrivain moderne, l'imagination n'est plus le seul filtre créateur, et elle aussi, est relative et changeante.

Le texte commence par la description de la tache rouge qui se dégage de « la pâleur d'une surface lisse » (p.97), peu à peu, la description progresse, et ce n'est qu'un peu plus loin que nous apprenons qu'il s'agit d'un corps étendu à terre, et que la tache rouge est une flaque de sang. La place et le rôle de la description ont changé complètement. Jusqu'au XX^e siècle, la description était employée pour présenter les grands traits d'un décor ou d'une ambiance où allait se dérouler l'action, elle était censée reproduire une réalité préexistante. Dans les nouvelles de Robbe-Grillet une place déterminante est donnée à la description, elle cultive les adjectifs descriptifs et visuels, ceux qui ont pour rôle de mesurer, de situer, de limiter

⁴⁸¹ Pour un Nouveau Roman, op. cit.

et de définir ; elle affirme sa fonction créatrice, et elle s'avère aussi comme étant une arme à double tranchant en étant capable d'instaurer le doute et l'incertitude.

*

*

*

Ce qui rend la disposition textuelle de El astillero très particulière, est que, comme nous l'avons vu, le récit est structuré à partir des espaces. Nous pouvons aussi remarquer qu'il y a cinq chapitres qui portent le nom de plusieurs lieux. Dans ces chapitres, les lieux s'entrecroisent, les intrigues se succèdent ; et nous voyons un Larsen qui se dédouble.

Il y a cependant, comme nous l'avons vu, un cinquième espace dont le nom n'apparaît que dans le titre du dernier chapitre où tous les espaces se confondent : « El astillero 7, La glorieta 5, La casa 1, La casilla 7 » (p.222)⁴⁸². Mais même si la maison n'apparaît explicitement que dans le dernier chapitre, elle est omniprésente dans tout le récit. Les quatre espaces principaux se situent aux alentours de celle-ci ; et tout au long du récit, Larsen se retrouve constamment près de cette maison présentée comme « la casa inaccessible » (p.231)⁴⁸³. Le but de son retour à Santa María, l'acceptation du poste de sous-directeur d'un chantier en ruine, le jeu qu'il met en place, ainsi que son intention de séduire Angélica Inés, ont un lien très étroit avec la maison. Cette demeure représente le succès et la richesse de l'empire de Petrus. Larsen accepte la farce du chantier et veut séduire Angélica Inés dans l'espoir de pouvoir hériter de cette maison et de retrouver la splendeur du passé : il imagine « (...) en la casa que no había pisado nunca, una incursión que terminaría en compromiso de casamiento, bendecido por el viejo Petrus (...). » (p.169)⁴⁸⁴. Mais il n'atteindra pas son objectif.

⁴⁸² *Le chantier*, op. cit. : « Le chantier 7, La tonnelle 5, La maison 1, La cabanne 7 » (p.232).

⁴⁸³ *Ibidem* : « la maison inaccessible » (p.244).

⁴⁸⁴ *Ibid.* : « (...) dans la maison où il n'était jamais entré, une première incursion qui se terminait par une promesse de fiançailles bénie par le vieux Petrus (...). » (p.160).

Dans ce dernier chapitre se superposent les quatre espaces qui entourent la maison en une rapide succession finale de séquences narratives. Dans le roman tout converge pour donner une image visuelle de cercles qui se ferment et qui compriment l'espace, jusqu'à supprimer toute possibilité d'espoir, et de poursuite du chemin. Nous pouvons dire que le dispositif spatial mis en place est visible car il est représenté à travers une matérialité du texte fragmenté.

Dans El astillero, les données temporelles sont fragmentées. Dans le premier chapitre, le jour du retour de Larsen, le narrateur nous informe : « Pero ningún habitante de la ciudad recuerda haberlo visto nuevamente antes de que se cumplieran quince días de su regreso. Entonces, era un domingo, todos lo vimos en la vereda de la iglesia (...). » (p.62)⁴⁸⁵. Cependant, dans le chapitre suivant, le narrateur dit : « Dos días después de su regreso, según se supo, Larsen salió temprano de la pensión y fue caminando lentamente (...). » (p.62)⁴⁸⁶. D'un côté, il a une ellipse temporaire, car le narrateur fait un saut en avant, et se place quinze jours plus tard. Mais, juste après, le narrateur revient en arrière, et, en décrivant les actions de Larsen deux jours après son arrivée, il contredit son affirmation précédente. Le temps est discontinu et confus à cause de l'entrecroisement du passé avec le présent, de la confusion qui existe dans les données temporelles, et surtout de la fragmentation temporelle à l'intérieure du récit.

D'un autre côté, l'entrecroisement de la réalité et du monde illusoire crée aussi un effet de discontinuité diégétique. Il y a un écart entre la réalité, la quotidienneté au chantier, et le monde illusoire dans lequel s'efforcent de vivre et de survivre, Larsen et les autres personnages : « (...) como para convencer a un indiferente testigo, de que la desguarnecida habitación podía confundirse con el despacho de un Gerente General de una empresa millonaria y viva. » (p.165)⁴⁸⁷.

⁴⁸⁵ *Ibid.* : « (...) mais aucun habitant de la ville ne se rappelle l'avoir vu pendant la quinzaine qui suivit. Et quand il reparut, c'est tout le monde qui put le voir, un dimanche, sur le trottoir devant l'église (...). » (p.16).

⁴⁸⁶ *Ibid.* : « Deux jours après son arrivée, au dire des gens, Larsen quitta sa pension de bonne heure et s'en fut à pas lents (...). » (p.17).

⁴⁸⁷ *Ibid.* : « (...) comme pour convaincre un témoin blasé que cette salle vide n'était pas si différente des bureaux d'une entreprise active et millionnaire. » (p.156). Cette traduction ne restitue pas, à nos yeux, la

Nous pouvons donc dire qu'il y a une discontinuité diégétique, et que le récit est fragmenté. La narration de El astillero oscille entre un narrateur qui reconstruit l'histoire à partir de témoignages, ses propres affirmations, des témoignages d'autres personnages, et des fragments de monologues intérieurs, et un narrateur omniscient qui présente les états de conscience de Larsen, nous retrouvons donc un récit discontinu.

Le narrateur reconstruit l'histoire à partir des souvenirs des habitants de Santa María. Toute l'information qu'il exploite (les témoignages de Hagen, ou du barman par exemple) est incertaine, et souvent elle manque de repères, elle a toute la charge d'ambiguïté qui caractérise les rumeurs. Le lecteur doit donc participer et reconstruire un récit, comme s'il y avait des parties obscures que le narrateur n'éclaircit pas.

Dans le roman traditionnel, la plupart du temps, le narrateur conservait une distance, toujours la même, entre son récit et les personnages. Dans les romans d'Onetti, le narrateur cesse d'être une figure délimitée, et il participe à recréer l'incertitude du monde, de nos jours. Nous voyons que plusieurs aspects caractérisent ce récit : les hésitations du narrateur, l'absurdité d'un monde dans lequel rien n'est crédible, et la méfiance du lecteur dans la parole du récit, à cause de l'ambiguïté narrative que nous exposerons dans la sous-partie suivante.

*

* *

Dans La jalousie, il n'existe pas une intrigue précise, c'est-à-dire une histoire avec un début, une évolution et un dénouement. Nous avons plusieurs personnages, dont A... et Franck sont les plus importants, et un narrateur qui décrit les scènes qu'il voit et qui, parfois, rapporte les conversations, ou des parties de celles-ci. La jalousie n'est pas un récit linéaire, et il existe plusieurs sujets qui reviennent constamment

poétique onettienne. Peut-être pourrions-nous proposer une autre traduction: « (...) du bureau du Gérent Générale d'une entreprise millionnaire et active. ».

dans la narration, comme le dîner avec Franck, la scène où Franck et A... se trouvent sur la terrasse, l'histoire que raconte Franck à propos de son camion en panne, ou encore, les conversations sur le livre que A... est en train de lire.

Il n'y a pas une transition logique ni évolutive dans le fil du récit quand le narrateur passe d'un sujet à un autre, ce qui crée un effet de fragmentation au sein de la diégèse :

« Au bout de plusieurs minutes – ou plusieurs secondes – ils sont toujours l'un et l'autre dans la même position. La figure de Franck ainsi que tout son corps se sont comme figés. Il est vêtu d'un short et d'une chemise kaki à manches courtes, dont les pattes d'épaules et les poches boutonnées ont une allure vaguement militaire. Sur ses demi-bas en coton rugueux, il porte des chaussures de tennis enduites d'une épaisse couche de blanc, qui se craquelle aux endroits où plie la toile sur le dessus du pied.

A... est en train de verser l'eau minérale dans les trois verres, alignés sur la table basse. Elle distribue les deux premiers, puis, tenant le troisième en main, va s'asseoir dans le fauteuil vide, à côté de Franck. » (p.46).

Nous retrouvons aussi plusieurs motifs symboliques qui reviennent cycliquement dans le récit, comme la marque du mille-pattes écrasé sur le mur :

« (...) une tache sombre, juste en face de A..., ressort sur la peinture claire, unie et mate.

Pour voir le détail de cette tache avec netteté, afin d'en distinguer l'origine, il faut s'approcher tout près du mur et se tourner vers la porte de l'office. L'image du mille-pattes écrasé se dessine alors, non pas intégrale, mais composée de fragments assez précis pour ne laisser aucun doute. » (p.56)

Il y a aussi le mouvement des boucles de A... quand elle est en train d'écrire ; ce qui nous fait penser à mise en abîme de l'écriture, car le mouvement de ses boucles reproduit celui de la plume de l'écrivain.

Nous pouvons remarquer que dans La jalousie il y a une mise en scène de l'écriture car certaines scènes entretiennent un rapport mimétique avec l'acte

d'écrire. Le texte établit un passage entre les objets et l'écriture elle-même à travers différents motifs. Les boucles de A... sont décrites d'une façon très particulière : « (...) et sa chevelure peignée avec soin brille au grand jour de la fenêtre, lorsqu'en tournant la tête elle déplace les boucles souples, lourdes, dont la masse noire retombe sur la soie blanche de l'épaule. » (p.42) ; ou encore :

« Ayant terminé sa lecture, au bas de la page, A... pose la lettre à côté de son enveloppe, s'assoit sur la chaise, ouvre le sous-main. De la grande poche de ce dernier, elle extrait une feuille de papier, du même format mais vierge, qu'elle place sur le buvard vert agencé à cette fin. Elle ôte alors le capuchon du stylo et penche la tête pour se mettre à écrire.

Les boucles noires et brillantes, libres sur les épaules, tremblent légèrement tandis que la plume avance. Bien que le bras lui-même, ni la tête, n'aient l'air agités du moindre mouvement, la chevelure, plus sensible, capte les oscillations du poignet, les amplifie, les traduit en frémissements inattendus qui allument des reflets roux du haut en bas de la masse mouvante.

Les propagations et interférences continuent à développer leurs jeux, lorsque la main s'est arrêtée. » (p.212-213).

Nous voyons que les boucles noires de A... habillée en claire sont mises en parallèle avec les boucles de l'écriture, toujours représentée noir sur blanc. À travers ses boucles, le narrateur met constamment en scène l'acte d'écrire : « La chevelure lustrée luit de reflets roux, dans le creux des boucles. De légers tremblements, vite amortis, la parcourent d'une épaule vers l'autre, sans qu'il soit possible de voir remuer, de la moindre pulsation, le reste du corps. » (p.44). Le corps de A... semble incarner l'écriture.

L'intérêt de la mise en scène de l'écriture est de briser l'illusion référentielle. Cependant, elle permet en même temps au lecteur de découvrir le mécanisme de l'écriture ; ce qui fait appel à une mise en scène de la lecture. À travers les boucles de A..., le narrateur cherche à signifier la matérialité de l'écriture.

À un moment donné, nous trouvons un passage qui est très symbolique, à cet égard, par la métaphore qu'il exprime : « Autour de la lampe à essence continuent

de tourner les ellipses, s'allongeant, se rétrécissant, s'écartant vers la droite ou la gauche, montant, descendant, ou basculant d'un côté puis de l'autre, s'emmêlant en un écheveau de plus en plus brouillé, où aucune courbe autonome ne demeure identifiable. » (p.153-154). Dans cette phrase, le narrateur décrit à travers le mouvement des insectes, comme dans une relation en miroir, son propre travail de narrateur.

Dans La jalousie, en général, l'instance narrative omet, remet, décale l'information nécessaire à la compréhension de l'histoire, ce qui, en plus de créer une fragmentation dans le récit, nourrit, comme nous verrons plus tard, l'incertitude narrative.

*
* *

La disposition du matériel textuel dans Para esta noche est assez surprenante. Tout d'abord, le texte est divisé en vingt-quatre parties ou chapitres numérotés, comme nous avons vu. Or la progression narrative n'est pas linéaire. Nous avons deux intrigues principales, celle d'Ossorio et celle de Morasán. Le récit est structuré d'une façon très particulière.

De ces vingt-quatre chapitres, quatre grands blocs⁴⁸⁸ se distinguent. Le premier bloc correspond aux quatre premiers chapitres. Dans le premier chapitre, le narrateur présente Ossorio qui marche vers le First and Last à la recherche de billet. Le deuxième chapitre correspond à la description d'une femme vue par Ossorio. Le troisième chapitre décrit Ossorio qui est poursuivi pour des raisons politiques, et il se décrit lui-même comme « "(...) preso en esta trampa como una rata." » (p.37)⁴⁸⁹. Le dernier chapitre de cette partie présente le même décor que le chapitre précédant,

⁴⁸⁸ CHRZANOWSKI, Joseph, *La estructura de Para esta noche* in *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 292-294, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional al Desarrollo (AECID), octobre-décembre 1974.

⁴⁸⁹ *Para esta noche*, op. cit. : « "(...) prisonnier de ce piège comme un rat." » (p.41).

mais vu par un autre personnage : Morasán. Dans ces premiers chapitres, il n'y a pas de progression narrative, c'est un bloc statique sans presque aucune action.

Le deuxième bloc court du chapitre 5 jusqu'au chapitre 13, soit neuf chapitres qui peuvent être à leur tour divisés en trois segments regroupant chacun trois d'entre eux. Le premier segment (chapitres 5, 6 et 7) raconte les différents essais d'Ossorio pour trouver les fichiers du Parti. À la fin de ce segment, Ossorio dénonce à la police la cachette de Barcala, ce qui provoque l'assassinat de ce dernier. Le deuxième segment (chapitres 8, 9 et 10) est simultané au précédent. Ces trois chapitres qui composent ce segment sont écrits à partir du point de vue de Morasán. Unité de lieux pour ces trois chapitres : le poste central de police où nous voyons passer les différentes personnes qui ont été capturées et emprisonnées. Il y a des scènes de tortures et de terreur, qui marquent l'opposition avec les actes d'Ossorio, libre de ses allées et venues. Le troisième segment (chapitres 11, 12 et 13) est à nouveau envisagé à partir du point de vue d'Ossorio. Dans le chapitre 12 apparaît Victoria, la fillette dont Ossorio aura la charge. À partir de ce segment la tension augmente, la police interroge Ossorio, mais il réussit à s'en sortir.

Le bloc suivant s'étend du chapitre 14 au chapitre 20, disposés en montage alterné, pourrait-on dire. C'est-à-dire que les chapitres 14, 16, 18 et 20 correspondent au point de vue de Morasán qui prend conscience que Villar, l'un de ses subordonnés, l'a trahi, et qui meurt assassiné. Les chapitres 15, 17 et 19 décrivent Ossorio et Victoria qui fuient dans la ville, jusqu'à ce qu'Ossorio soit blessé. Cette disposition permet de faire un parallèle entre les deux hommes, et met en évidence que chaque personne est « (...) sola en la ciudad, huyendo también, como todos, a la muerte. » (p.155)⁴⁹⁰.

Le dernier bloc regroupe les chapitres 21, 22, 23 et 24. Ces chapitres sont courts et alternent des scènes qui, en apparence, n'ont pas de lien. Dans les chapitres 22 et 24, nous pouvons voir Ossorio fuir ; le mouvement s'accélère, il y a un grand jeu de lumières et d'ombres. Dans le dernier chapitre, Victoria meurt lors

⁴⁹⁰ *Ibidem* : « (...) seule dans la ville, fuyant elle aussi, comme tous les autres, la mort. » (p.193).

d'un bombardement, Ossorio la prend dans ses bras jusqu'à ce qu'il meurt à son tour :

« Luego movió el brazo, y su mano, en un dilatado viaje en el que acumulaba recuerdos cada frágil hueso, cada blando pedazo de carne, fue trepando con torpe tenacidad, milímetro a milímetro, hasta aflojarse sobre el cuerpo de la muchachita; y luego de descansar, lentamente se fue extendiendo en la blandura desnuda como un labio, y un dedo quedó cruzando el misterio. » (p.237)⁴⁹¹.

Nous pouvons remarquer que le texte, sur un plan général, est présenté en segments, les scènes sont décrites de manière simultanée en alternant souvent les actions d'Ossorio et de Morasán, lesquels ne se croisent que dans le troisième chapitre quand ils se retrouvent dans le même bar. À partir de là, ils ne vont plus jamais se croiser. La disposition spatiale est très significative dans ce texte ; elle nous est présentée en fragments, mais sans titre, sans aucun indice qui guide le lecteur, qui lui permette de savoir avec un peu d'avance sur quel sujet porte le segment qu'il va lire toute suite après. Les segments se succèdent les uns après les autres sans lien, ce qui crée un effet de vitesse et de chaos.

De même, les parties en italique qui s'imbriquent à l'intérieur du récit de Morasán et du récit d'Ossorio ne font qu'insister sur l'effet de fragmentation du texte, déjà fragmentés en eux-mêmes. Ces parties complètement externes et indépendantes de l'histoire de Morasán et d'Ossorio creusent la distance entre l'intrigue de l'un et celle de l'autre.

Les différents segments qui composent le récit, répondent, comme nous venons de le voir, à la voix narrative d'un narrateur anonyme qui choisit méticuleusement ce qu'il va transmettre au lecteur. Ce choix implique obligatoirement des omissions, tout ne nous est pas transmis, bien au contraire, il y

⁴⁹¹ *Ibid.* : « Alors il remua le bras, et sa main, en un long voyage au cours duquel chaque petit os, chaque fragile morceau de chair accumulaient des souvenirs, se redressa avec une ténacité maladroite millimètre par millimètre, et se posa sur le corps de la fillette ; et, après être restée un moment immobile, lentement, elle se mit à parcourir la douceur nue comme une lèvre, puis un doigt traversa le mystère. » (p.300-301).

a de nombreuses ellipses, le lecteur ne connaît rien des personnages, et à la fin de récit, il n'en saura pas plus, à l'exception de leur tragique destinée, commune à tous.

La fragmentation du texte, le montage en alternance du troisième bloc, la fuite constante d'Ossorio, et la recherche permanente de Morasán crée désordre et incertitude dans le récit. La structure chaotique ne fait que traduire le chaos qui règne dans la ville. Plus tard, nous verrons que le point de vue adopté dans la narration contribue aussi à créer cette ambiance, car la narration se présente à son tour, sous un angle très déconcertant.

*
* *

Comme nous l'avons vu, la disposition du matériel textuel dans El pozo, est assez remarquable, car ce roman n'est pas divisé en chapitres proprement dits. Il se présente sous la forme d'une succession de dix-huit segments⁴⁹² séparés par des espaces blancs plus larges que ceux qui séparent habituellement les lignes et les paragraphes, dont les contenus et les dimensions sont très variables. Nous remarquons donc qu'il y a une segmentation du texte, mais les différents segments qui composent le texte ne sont pas identiques, et aucun indice extérieur ne les relie.

El pozo est, comme nous l'avons vu, constitué de récits très différents : les rêves et les anecdotes réelles. Mais ces dernières appartiennent souvent à des périodes du passé, éloignées les unes des autres. L'écriture de Juan Carlos Onetti évite tout ce qui peut orienter la lecture, tout ce qui peut lui permettre de construire le sens linéaire du texte. Il fait tout pour retarder la compréhension du récit, le lecteur est amené à retrouver dans le texte les indices nécessaires pour comprendre.

La manière dont les récits sont agencés entre eux est assez particulière. Parfois, le narrateur présente les faits chronologiquement, mais quand il les raconte,

⁴⁹² Dans l'édition du texte français avec laquelle nous travaillons, l'espace qui sépare le segment 5 (p.46) et le segment 6 (p.47) n'est pas respecté. Dans le texte espagnol, une page en blanc sépare les deux segments.

il ne les insère pas dans un ordre linéaire : « Sólo dos veces hablé de las aventuras con alguien. (...) Cordes, primero, y después aquella mujer del Internacional. » (p.32-33)⁴⁹³. Dans le texte, il rapporte l'histoire d'Ester avant que celle de Cordes.

Rarement, le narrateur annonce qu'il commence un récit. C'est le cas de l'aventure de la cabane en rondins : « Es entonces, exactamente, que empieza la aventura. Ésta es la aventura de la cabaña de troncos.

Miro el vientre de Ana María, a penas redondeado (...). » (p.29)⁴⁹⁴. Le plus souvent, il annonce le début d'un récit, or il en raconte un autre : « Pero no quiero dejar de escribir sin contar lo que sucedió con Cordes. Es muy raro que Lázaro no haya vuelto. A cada momento me parece que lo oigo en la escalera, borracho, dispuesto a reclamar los catorce pesos con más furia que nunca. » (p. 62)⁴⁹⁵. Ce n'est que deux segments plus loin, à la fin du texte, qu'il racontera ce qui s'est passé avec Cordes.

Il arrive aussi très souvent que les récits soient interrompus par d'autres récits, ou par des réflexions personnelles du narrateur. Ainsi, l'histoire d'Ester commence au segment 10, mais le dénouement n'interviendra que quatre segments plus loin : « Pero esto tampoco tiene que ver con lo que me interesa decir. Creo que Cecilia volvió a casarse y es posible que sea feliz. Estaba contando la historia de Ester. El desenlace fue, también, en una noche de lluvia, sin barcos en el puerto. » (p.56)⁴⁹⁶. Entre le début de l'histoire d'Ester et le dénouement, le narrateur intercale plusieurs digressions et évoque la période où « Estaba por fallarse el divorcio (...). » (p.47)⁴⁹⁷, il se rappelle de Cecilia, son ex-femme, il évoque aussi leur amour, et raconte l'épisode lors duquel une nuit, il réveilla Cecilia et la fit aller dans la rue Acevedo : « Pero allá arriba, en la calle empinada, su paso era distinto, reposado y

⁴⁹³ *Le puits*, op. cit. : « Je n'ai parlé de mes histoires qu'à deux personnes (...). J'en parlai d'abord à Cordès, puis à cette femme de l'International. » (p.28).

⁴⁹⁴ *Ibidem* : « C'est exactement à ce moment-là que commence l'histoire. Voici l'histoire de la cabane en rondins. Je regarde le ventre d'Anna-Maria, un peu rond (...). » (p.24).

⁴⁹⁵ *Ibid.* : « Mais je ne veux pas arrêter d'écrire avant de raconter ce qui s'est passé avec Cordès. C'est quand même étrange que Lazare ne soit pas encore revenu. À tout moment j'ai l'impression de l'entendre dans l'escalier, soûl, prêt à me réclamer ses quatorze pesos avec plus d'ardeur que jamais. » (p. 49).

⁴⁹⁶ *Ibid.* : « Mais cela non plus n'a rien à voir avec ce que je veux dire. Je crois que Cécilia s'est mariée à nouveau et il est possible qu'elle soit heureuse. J'étais en train de raconter l'histoire d'Esther. Le dénouement eut lieu, là aussi, un soir de pluie, sans bateaux, au port. » (p.45).

⁴⁹⁷ *Ibid.* : « Le jugement sur le divorce était sur le point d'être prononcé (...). » (p.38).

cauteloso, y la cara que acercaba al atravesar la rambla debajo del farol era seria y amarga. No había nada que hacer y nos volvimos. » (p.56)⁴⁹⁸.

Nous pouvons voir, qu'à la fragmentation matérielle du texte, s'ajoute la fragmentation des récits qui s'entrecroisent entre eux de manière en apparence désordonnée. Aussi l'évocation des souvenirs n'est-elle jamais faite d'une manière complète :

« Recuerdo que, antes que nada, evoqué una cosa sencilla. Una prostituta me mostraba el hombro izquierdo, enrojecido, con la piel a punto de rajarse, diciendo:

–Date cuenta si serán hijos de perra. Vienen veinte por día y ninguno se afeita.

Era una mujer chica, con unos dedos alargados en las puntas, y lo decía sin indignarse, sin levantar la voz, en el mismo tono mimoso con que saludaba al abrir la puerta. No puedo acordarme de la cara; veo nada más que el hombro irritado por las barbas (...). » (p.10)⁴⁹⁹.

La présence des souvenirs est aussi fragmentée. Nous pouvons dire que le dispositif qui entrecroise les différents récits, crée la discontinuité au sein d'une narration qui se présente souvent sous une forme ambiguë.

*

* *

Dans Le palace, ce n'est pas par hasard que le premier chapitre s'appelle « L'inventaire ». Ce terme est employé dans son acception symbolique puisqu'il est

⁴⁹⁸ *Ibid.* : « Mais tout en haut, dans la rue en pente, son pas était différent, calme et prudent, et le visage qui s'approchait en traversant le parc sous le lampadaire était sérieux et amer. Il n'y avait rien à faire et nous nous en retournâmes. » (p.44). Cette traduction ne restitue pas, à nos yeux, la poétique onettienne. Peut-être pourrions-nous proposer une autre traduction : « (...) et le visage qui s'approchait en traversant la promenade maritime sous le lampadaire (...). ».

⁴⁹⁹ *Ibid.* : « Je me souviens surtout d'avoir évoqué une chose simple : une prostituée me montrant son épaule gauche, rougie, avec la peau presque fendue, qui me disait : "Tu te rends compte, ces sales chiens ! Il en arrive vingt par jour et pas un ne se rase".

C'était une femme petite, avec des doigts qui s'allongeaient aux pointes ; elle disait tout cela sans s'indigner, sans élever sa voix, en prenant ce même ton minaudier avec lequel elle saluait les gens à la porte. Je ne peux me rappeler son visage ; je ne vois que l'épaule irritée par les mentons (...). » (p.9-10).

évident que ce qu'il fait n'est pas un inventaire tel que nous le concevons (liste d'objets ou de mots). Et pourtant, ses descriptions sans lien finissent par évoquer une liste à la manière d'un inventaire, qui a une double fonction ; celle de stimuler l'écriture d'un narrateur qui organise, et celle de procéder ainsi à des annonces thématiques. Le narrateur fait une énumération de sujets et passe d'un thème à un autre :

« “Oh, ferme ça”, l'Américain se levant (effaçant sa fesse, se laissant glisser, se redressant – ou plutôt se dépliant, se déployant en hauteur –, fourrant le revolver dans la ceinture de son pantalon, reboutonnant son veston sur son nombril, s'approchant de la fenêtre, se penchant au balcon, disant, le dos tourné aux occupants de la pièce, comme pour le ciel (mais pourtant en espagnol) : “Alors c'est pour quelle heure cet enterrement ?”, le maître d'école lui lançant un coup d'œil, puis haussant les épaules), ses avenues parallèles traversées de diagonales coupant obliquement les pâtés de maison réguliers en forme de carré (...), et il semblait à l'étudiant la voir toute entière, d'un jaune sale, au bord de sa mer d'un bleu sale, décoloré, baignant dans cette espèce de brume blanchâtre mélangée de fumée que le faible mais opiniâtre vent du large (pas assez fort pour agiter les feuilles immobiles des palmiers, mais suffisamment pour drainer lentement les tonnes d'air opaque et poisseux) poussait sur elle sans répit, étouffant, pesant sur les perspectives de palmes poussiéreuses, les parcs aux verdure poussiéreuses, les mornes et lourdes successions d'immeubles uniformément recouverts de cette crasse jaunâtre, indélébile, les lourds palais en pain d'épice, les arènes, les lourdes fontaines compliquées, étincelantes et sans fraîcheur (...) comme une morte sur un lit de pétales, un lugubre inventaire, la lugubre litanie d'une impitoyable religion, de l'impitoyable, arrogante et mystérieuse Histoire couverte de pus, d'infects et inguérissables stigmates :

Calle de la Cruz

Calle del Sepulcro

Calle de la Sangre

Calle del Rosario

Calle de San Cristobal

Plaza Real (...) » (p.17-18).

En faisant une énumération et passant d'un thème à un autre, le narrateur crée un récit fragmenté. Cette fragmentation est accrue à cause de l'entrecroisement des quatre situations narratives exposées précédemment.

De plus nous pouvons remarquer dans la citation précédente que l'organisation spatiale du récit ainsi que sa ponctuation ont une particularité : les phrases sont très longues, elles regorgent de ponctuations telles que les parenthèses et les guillemets (pour montrer que c'est un dialogue), mais les points sont extrêmement rares. Le narrateur ne va pas à la ligne quand il change de thème, tout se suit d'une manière naturelle. Nous voyons donc que la matérialité du texte ne contribue pas à l'organisation du récit, bien au contraire.

Le roman est structuré en cinq chapitres. Nous pouvons constater que chaque chapitre, sauf le quatrième, qui est entièrement dédié au premier séjour de l'étudiant dans la ville, joue sur l'alternance de plusieurs périodes, de différentes situations narratives. Le récit n'est donc pas linéaire, il est présenté en fragments : « Puis il se vit, c'est-à-dire des années plus tard, et lui, ce résidu de lui-même (...) » (p.20). Et même le narrateur va plus loin dans l'exploitation de la fragmentation en la signifiant dans la matérialité même du texte, à travers une mise en abîme : « (...) découpés par les balustres, des fragments de lettres lues cette fois de l'intérieur et à l'envers, la mince trame du tissu visible ainsi, à contre-jour, comme un fin quadrillage, surtout dans les lettres, plus foncées (...) » (p.30)

La fragmentation qui s'opère au sein de la narration du Palace, à notre sens, renvoie au travail de la mémoire : « (...) répétant éternellement à la demande de la mémoire (et même sans sa demande : faisant irruption sans même y avoir été invité, comme ces acteurs, ces cabots de cinéma morts et oubliés depuis belle lurette et toujours prêts à faire revivre sans fin (...) » (p.20). En effet, la mémoire de l'être humain est sélective, quand nous faisons appel à notre mémoire, nous retrouvons notre passé conservé sous forme de fragments, et parfois déformé, et non de façon linéaire. Nous ne nous souvenons pas de tout indistinctement. Dans le texte, le rythme de la narration fragmentée prend la dimension d'une mémoire qui laisse effleurer ses souvenirs.

Nous avons pu remarquer, dans notre étude sur la discontinuité du discours, que même si dans les romans de notre corpus, il y a une hétérodoxie narrative, dans la plupart d'entre eux, il existe différentes voix narratives et différentes focalisations. On peut en conclure que la discontinuité du discours est à l'origine même de la structure du récit. Nous allons voir dans l'étude ci-après, que le fonctionnement du texte crée l'incertitude narrative.

5.3 Une apparente objectivité : Incertitude narrative.

Dans Los Adioses, le discours regorge d'hypothèses : « Tal vez tampoco la haya visto entonces, en el momento en que empezó el año, y sólo imaginé; no recuerdo, su presencia inmóvil (...). » (p.46)⁵⁰⁰, dit le narrateur à propos de la jeune fille, et il poursuit : « Pero la recuerdo con seguridad, más tarde (...). Entonces sí la recuerdo, no verdaderamente a ella, no su pierna y su valija, sino a los hombres tambaleantes que salían, volviéndose uno tras otro (...). » (p.46)⁵⁰¹. Il est évident que le narrateur n'est pas sûr de ses souvenirs, tout est confus, et c'est pour cette raison qu'il y a un va-et-vient entre « solo imaginé », « no recuerdo », et à nouveau « si la recuerdo, no verdaderamente a ella ». Et c'est justement cet aspect-là des déclarations du narrateur ce qui nous intéresse : nous ne pouvons pas savoir si les faits ont eu lieu dans cet ordre-là, ni même si les faits ont vraiment eu lieu. Nous découvrons donc la manière avec laquelle le narrateur s'attache au présent de la narration, tandis que nous, lecteur, nous nous rendons compte qu'il s'agit d'une vision rétrospective. Dans cette citation, nous voyons que le narrateur décrit une scène hypothétique sans savoir même si c'était réel ou imaginaire. Mais ce n'est pas un cas isolé, les affirmations hypothétiques reviennent constamment dans le texte :

« Tal vez el hombre me creyera lo bastante interesado en personas y situaciones como para despegar los sobres y curiosear en las maneras diversas que tiene la gente para no acertar al decir las mismas cosas. Tal vez también por esto iba a despachar sus cartas en la ciudad, y tal vez no fuera sólo por impaciencia que a las pocas semanas empezó a venir al almacén (...). » (p.22-23)⁵⁰².

⁵⁰⁰ *Les adieux*, op. cit. : « Peut-être ne l'ai-je même pas vue quand débuta le nouvel an, et qu'au lieu de me rappeler, j'imagine seulement sa présence immobile (...). » (p.59).

⁵⁰¹ *Ibidem* : « Mais je me souviens d'elle clairement, quand, plus tard (...). Alors, bien sûr, je me souviens d'elle ; mais pas tant d'elle, de sa jambe et de sa valise, ... que des hommes titubants qui sortaient en se retournant l'un après l'autre (...). » (p.59-60).

⁵⁰² *Ibid.* : « L'homme me croyait peut-être suffisamment intéressé par les autres et par les situations pour décacheter les enveloppes et observer les différentes façons qu'ont les gens de se tromper en disant les mêmes choses. C'est peut-être aussi pour cela qu'il envoyait ses lettres de la ville ; et ce n'est peut-être

Et parfois le narrateur avance des affirmations qu'il n'éclaircit jamais : « Era extraño que el hombre se hubiera decidido por la casa de las Ferreyra y lo raro no estaba sólo en que le sobraban tres habitaciones ni en que desde la galería estuviera obligado a contemplar casi el mismo paisaje que recorría por las tardes (...). » (p.31-32)⁵⁰³. Malgré cette remarque, il n'explique pas ce qu'il y a d'« étrange » dans ce choix. La phrase est inachevée.

Tout ceci participe à cette atmosphère d'incertitude, et fait naître un même sentiment de doute chez le lecteur qui hésite et qui, à certains moments, ne sait pas si un fait a vraiment eu lieu ou pas.

Une autre technique qui contribue à cette ambiance d'incertitude, est, comme nous l'avons vu dans la partie précédente, la fragmentation du récit dans la mesure où elle est constituée par différents procédés tels que la juxtaposition d'éléments qui normalement sont très éloignés et des images de grande intensité décrites par segments et au ralenti, dont le portrait est l'exemple le plus flagrant. En ce qui concerne les portraits en effet, les descriptions des personnages, de leurs vêtements, sont faites par petites touches et ont tendance à les isoler, en présentant une image ambiguë.

Le narrateur attribue aux actions les plus banales une signification particulière. Il décrit des scènes qu'il n'a pu voir, mais seulement imaginer, par exemple quand l'homme était jeune et joueur de basket-ball :

« Lo veía eligiendo, como lo mejor para llevarse, como el símbolo más comprensible y completo, la mejoría de aquella noche en el Luna Park, el recuerdo infiel, tantas veces deformado, de bromas de vestuario, de entradas revendidas a cien pesos, de la lucha, el

pas seulement son impatience qui l'amena, après quelques semaines, à venir au bistrot au milieu de la journée (...). » (p.24-25).

⁵⁰³ *Ibid.* : « Il était étrange que l'homme eût choisit la maison des Ferreyra, et ce qui était étrange n'était pas seulement qu'il y eût trois chambres de trop ni que de la galerie il dût contempler à peu près le même paysage qu'il parcourait chaque après-midi (...). » (p.36).

sudor, el coraje, los trucos, la soledad en el desencanto, el deslumbramiento bajo las luces, en el centro el rumor de la muchedumbre que se aparta ya sin gritos. » (p.81)⁵⁰⁴.

À travers ce procédé, ce qui correspond à une supposition ou une conjecture du narrateur, devient certitude. Souvent de fausses hypothèses sont présentées comme avérées. Nous voyons donc que des faits hypothétiques, comme par exemple le supposé triangle amoureux entre l'homme et les deux femmes, sont exposés comme certains : « Y, hablando de todo, hace mal también por ella; no es caballeresco, no debía haberla llevado al hotel, donde todo el mundo lo vio vivir con la otra. Todos saben que han dormido juntos en el chalet desde que ella llegó. Y ella, puede imaginarse, todo el almuerzo mirando el plato, escondiendo los ojos. » (p.58)⁵⁰⁵ dit l'infirmier à propos de la relation du malade avec les deux femmes.

Ces procédés créent une grande ambiguïté dans le récit. Le lecteur ne peut pas faire le tri entre ce qui est de l'ordre de la certitude et les pensées du narrateur. Il essaye donc de maintenir deux niveaux de compréhension : l'histoire racontée et l'histoire à déduire.

Mais comme le narrateur ne prétend pas être objectif, il gagne la confiance du lecteur à travers une tonalité intime mais parfois douteuse : « Los miro, nada más a veces los escucho; el enfermero no lo entendería, quizá yo tampoco lo entienda del todo: adivino qué importancia tiene lo que dijeron, qué importancia tiene lo que vinieron a buscar, y comparo una con otra. » (p.18)⁵⁰⁶. Une tonalité d'investigation qui fait souvent appel à sa mémoire puisque le récit est au passé :

⁵⁰⁴ *Ibid.* : « Je le voyais qui choisissait, comme si c'était ce qu'il pouvait trouver de mieux, comme si c'était le symbole le plus compréhensible et complet, le rappel de cette nuit à Luna Park, le souvenir infidèle, tant de fois déformé, de blagues de vestiaire, de billets revendus à cent pesos, de la lutte, de la sueur, du courage, des trucs, de la solitude dans la déception, de l'éblouissement sous les projecteurs, au milieu du bourdonnement de la foule qui s'éloigne sans cris. » (p.119-120).

⁵⁰⁵ *Ibid.* : « Pour tout dire, ce n'est pas bien pour elle non plus, ce n'est pas correct, il n'aurait pas dû l'amener à l'hôtel où tout le monde l'a vu avec l'autre. Ils savent tous qu'ils ont dormis ensemble dans la maison depuis qu'elle est arrivée. Et elle, vous pouvez vous imaginer, tout le long du repas à regarder son assiette, à se cacher les yeux. » (p.78-79).

⁵⁰⁶ *Ibid.* : « Je les regarde, sans plus, parfois je les écoute. L'infirmier ne pourrait pas comprendre, moi-même je ne comprends pas très bien ; je devine l'importance de ce qu'ils ont laissé, l'importance de ce qu'ils viennent chercher, et je compare les deux. » (p.16-17).

« –Incrédulo– le hubiera dicho al enfermero si el enfermero fuera capaz de comprender–. Incrédulo –me estuve repitiendo aquella noche, a solas. Esto es; exactamente incrédulo, de una incredulidad que ha ido segregando él mismo, por la atroz resolución de no mentirse (...). No es que crea imposible curarse, sino que no cree en el valor, en la trascendencia de curarse. » (p.19)⁵⁰⁷.

Le narrateur est un témoin qui semble connaître très bien certaines choses, dont il doute, cependant. Souvent, il soumet ses observations à de longs commentaires, il assume ses erreurs et insiste sur la véracité de données ou sur l'explication, même si elles ne sont pas certaines. Il s'adresse directement au lecteur et c'est aussi pour ça qu'il gagne sa confiance: « Esta ignorancia profunda o discreción, o este síntoma de la falta de fe que yo le había adivinado, puede ser recordado con seguridad y creído. Porque, además, es cierto que yo estuve buscando modificaciones, fisuras y agregados y es cierto que llegué a inventarlos. » (p.63)⁵⁰⁸.

Le lecteur accepte les opinions, les remarques et les observations du narrateur à propos du malade, en partie à cause des nombreuses ressemblances qu'il y a entre les deux. En fait, le narrateur se met souvent à la place du protagoniste pour le comprendre, mais aussi parce qu'il a sûrement vécu la même chose que lui : « (...) estaba solo, y cuando la soledad nos importa somos capaces de cumplir todas las vilezas adecuadas para asegurarnos compañía, oídos y ojos que nos atiendan. Hablo de ellos, los demás, no de mí. » (p.25)⁵⁰⁹.

⁵⁰⁷ *Ibid.* : « "Incrédulo" aurais-je dit à l'infirmier si l'infirmier était capable de comprendre. "Incrédulo" me répétais-je plusieurs fois cette nuit-là, tout seul. C'est ça, précisément, incrédulo ; d'une incrédulité qu'il s'était forgée lui-même petit à petit, par suite d'une atroce résolution de ne jamais se mentir. (...) Ce n'est pas qu'il croie qu'il lui soit impossible de guérir, mais il ne croit pas au sens, à la transcendance de cette guérison. » (p.18-19).

⁵⁰⁸ *Ibid.* : « Cette ignorance profonde, ou cette discrétion, ou ce symptôme du manque de foi que j'avais décelé en lui, était quelque chose de réel, d'irréfutable. Car, en outre, il est vrai que je m'étais mis à chercher des modifications, des failles, de nouveaux détails, et il est vrai que j'en vins à en inventer. » (p.88).

⁵⁰⁹ *Ibid.* : « Il était seul, et quand la solitude nous préoccupe, on devient capable de faire n'importe quelle bassesse pour s'assurer une compagnie, une oreille et des yeux attentifs. Je parle d'eux, les autres, pas de moi. » (p.28).

Le procédé narratif que met en place Onetti consiste à intercaler entre le lecteur et la matière narrative, un élément qui d'une certaine façon, participe à l'action, c'est-à-dire le narrateur-témoin lui-même qui se trouve, semble-t-il, dans la même situation que le lecteur ; il ne connaît rien sur le personnage. Cependant, Onetti, en réalité, est en train de faire rentrer le lecteur dans la conscience d'un narrateur, qui, loin d'être quelqu'un d'extérieur, objectif et naïf, le guide dans une version crédible, sans qu'à aucun moment le lecteur mette en doute la crédibilité du narrateur, qui, comme nous l'avons vu, impose petit à petit son point de vue envahi par les préjugés et l'ambiguïté. Onetti s'est exprimé à propos du point de vue de Los Adioses :

« Toda la óptica de la novela está teñida, entonces, por los prejuicios, por la mediocridad, por los temores y por las fobias del bolichero. Ese individuo, que también es un personaje, nos obliga a aceptar, nos impone su punto de vista y al mismo tiempo nos aconseja, muy a la sordina, que desconfiemos de lo que nos cuenta. Pero el lector no tiene otro camino que aceptar su versión. Y jugar al descarte. El lector tiene que meterse en la historia, tiene que participar, como se dice ahora, y nunca estará seguro de nada, salvo de los hechos primarios. Pero ¿qué significan los hechos en su crudeza total, en su desnudez? Nada. Son simples gestos que es preciso traducir, descifrar, darles sentido. No hay trampa ninguna en la novela. El lector se convierte en cómplice. » (p.1)⁵¹⁰

À travers ce procédé dans lequel entre le matériel narratif et le lecteur s'intercale un narrateur qui module le récit à son aise, le lecteur le suit sans se rendre compte et tombe effectivement dans les mêmes erreurs, accepte les mêmes préjugés et devient complice.

⁵¹⁰ PREGO GADEA, Omar, *Onetti in Ahora*, 3 de junio de 1973, 2ª sección. « Toute l'optique de la nouvelle est teinte, alors, par les préjugés, par la médiocrité, par les peurs et les phobies du tenancier. Cet individu, qui est aussi un personnage, nous oblige à accepter, nous impose ses points de vues et en même temps nous conseille, à la sourdine, de nous méfier de ce qu'il nous raconte. Mais le lecteur n'a d'autre chemin que d'accepter sa version. Et jouer au rejet. Le lecteur ne doit pas rentrer dans l'histoire, il doit participer, comme on dit maintenant, et il ne sera jamais sûr de rien, à l'exception des faits primaires. Mais, que signifient les faits dans sa cruauté totale, dans sa nudité ? Rien. Ce sont de simples gestes qu'il faut traduire, déchiffrer, donner du sens. Il n'y a aucun piège dans le roman. Le lecteur devient complice. ». La traduction est nôtre.

Un procédé très présent dans le texte que le narrateur utilise pour avoir plus d'information est l'omniscience narrative, mais une relative omniscience narrative en réalité, comme nous avons pu le voir, car il se sert en grande partie de sa mémoire et de son imagination.

Souvent, à travers son intuition, il reproduit les mouvements du malade à l'intérieur de sa chambre, quand il revient de la ville :

« (...) pero solamente usaba el ómnibus para volver al hotel cuando llevaba en el bolsillo uno de los sobres escritos a máquina. Y no por la urgencia de leer la carta, sino por la necesidad de encerrarse en su habitación, tirado en la cama con los ojos enceguecidos en el techo, o yendo y viniendo de la ventana a la puerta, a solas con su vehemencia, con su obsesión, con su miedo a la esperanza, con la carta aún en el bolsillo o con la carta apretada con la otra mano o con la carta sobre el secante verde de la mesa, junto a los tres libros y el botellón de agua nunca usado.» (p.23-24)⁵¹¹.

De plus, il reproduit des dialogues et il est à l'origine de la prophétie qui prédit la mort du malade, avec laquelle commence le récit. Il a accès, aussi, aux pensées du malade et des autres personnages. Ce narrateur possède un pouvoir de réflexion très développé et une presque omnivision sur la vie du malade, cependant il reste un homme comme les autres, qui construit le récit à la première personne ce qui crée un effet de vraisemblance dans le récit.

Mais ses connaissances ne sont parfois que des suppositions, ses observations sont inachevées comme nous avons pu le voir. Souvent ses observations manquent de précision, ce qui rend le récit incertain et provoque la méfiance du lecteur : « Entoces, aquella misma tarde o semanas después, porque la

⁵¹¹ *Les adieux*, op. cit. : « (...) mais il n'utilisait le car pour retourner à l'hôtel que lorsqu'il avait dans sa poche une des enveloppes écrites à la machine. Ce n'était pas tant par impatience de lire la lettre que parce qu'il sentait le besoin de s'enfermer dans sa chambre, étendu sur son lit, les yeux perdus au plafond, ou faisant les cent pas entre la fenêtre et la porte, seul avec sa véhémence, son obsession, avec sa peur concrète et son intermittente peur de l'espoir, avec sa lettre toujours dans sa poche, ou pressée au fond de sa main, ou sur le buvard vert de la table, à côté des trois livres et de la bouteille d'eau jamais utilisée. » (p.26).

precisión ya no importa (...). » (p.70)⁵¹². Et parfois il propose différentes versions d'un même fait : « La muchacha resurgió de los chismes del enfermero, bajando la sierra un anochecer para buscar a Gunz de la cama. » (p.91)⁵¹³, ou : « En la historia de la mucama –ya no iba a casarse (...)- la muchacha bajó una noche para arrancar a Gunz (...). » (p.92)⁵¹⁴. Sans pour autant dévoiler la vérité, car il ne la connaît pas. Le narrateur devient une ressource artistique qui crée un effet énigmatique, incertain.

Ce n'est que quatre pages avant la fin du récit qu'il lit la lettre de la femme qu'il avait « oublié » de donner au malade, et l'énigme semble résolue (ou du moins en partie) :

« “Y qué puedo hacer yo, menos ahora que nunca, considerando que al fin y al cabo ella es tu sangre y quiere gastarse generosa su dinero para volverte la salud. No me animaría a decir que es una intrusa porque bien mirado soy yo la que se interpone entre ustedes. Y no puedo creer que vos digás de corazón que tu hija es la intrusa sabiendo que yo poco te he dado y he sido más bien un estorbo.” » (p.97)⁵¹⁵.

Mais, tout de suite après avoir lu la lettre, le narrateur obscurcit à nouveau la relation quand il dit : « Pero toda mi excitación era absurda, más digna del enfermero que de mí. Porque, suponiendo que hubiera acertado al interpretar la carta, no importaba, en relación a lo esencial, el vínculo que unía a la muchacha con el hombre. Era una mujer, en todo caso; otra. » (p.98)⁵¹⁶. Il ne peut pas s'empêcher d'insinuer que la jeune femme, bien qu'étant sa fille, peut aussi être sa maîtresse.

⁵¹² *Ibidem* : « Alors, cet après-midi-là, ou des semaines plus tard, parce que la précision n'a plus d'importance (...). » (p.99).

⁵¹³ *Ibid.* : « Puis la jeune fille réapparut ; selon les racontars de l'infirmier, elle descendit de la montagne un soir pour chercher Gunz à l'hôtel (...). » (p.137).

⁵¹⁴ *Ibid.* : « Dans l'histoire de la femme de chambre – Il n'était plus question qu'elle épouse l'infirmier (...) – la jeune fille descendit un soir pour sortir Gunz de son lit (...). » (p.137-138).

⁵¹⁵ *Ibid.* : « “Et que puis-je faire, moi, surtout maintenant, puisque en fin de compte elle est ton sang et elle désire dépenser généreusement son argent pour te rendre la santé. Je n'oserais jamais dire qu'elle est une intruse, car tout bien considéré c'est moi qui m'interpose entre vous. Et je ne peux croire que tu puisses dire de bon cœur que ta fille est l'intruse, puisque moi je t'ai si peu donné, j'ai même plutôt été un embarras.” » (p.143-144).

⁵¹⁶ *Ibid.* : « Mais toute cette excitation était absurde, plus digne de l'infirmier que de moi. Car, à supposer que j'avais vu juste en interprétant la lettre, pour l'essentiel, le lien qui unissait la jeune fille et l'homme n'importait pas. De toute façon, c'était une femme ; une autre. » (p.145).

Un certain doute persiste. Il n'y a pas de vérité ni de dévoilement absolu à la fin de l'histoire. La vision que nous avons est celle d'une histoire qui n'admet pas une interprétation définitive.

À la fin du récit, le plan objectif a totalement disparu, le narrateur laisse des pistes, des indices sur, par exemple, la véritable identité de la jeune fille : « A veces ella alzaba el labio sin saber qué hacía, tal vez fuera una sonrisa, o la nueva forma del recuerdo que iba a darle el triunfo, o la confesión total, instantánea de quién era ella. » (p.60)⁵¹⁷ ou encore, un peu plus loin : « Detrás del chófer del ómnibus la muchacha había caminado copiando la inclinación de los hombros del ex jugador de básquetbol. » (p.69)⁵¹⁸. Ou il suggère divers genres de relations, ce qui provoque une ambiguïté délibérée. À la fin du récit, l'énigme persiste, il nous reste une vision dénaturée, et une histoire inachevée. L'ambiguïté s'érige en intention esthétique.

À la fin de notre édition, nous retrouvons un épilogue écrit par Wolfgang A. Luchting. Dans ces pages, le critique analyse certains aspects de Los Adioses. Nous avons retenu deux idées qui nous paraissent très révélatrices et essentielles pour conclure cette partie de notre étude. Dans un premier temps, il démontre que même la dernière affirmation du narrateur, lors de la découverte de la lettre qui dévoile l'identité de la femme (« Porque, suponiendo que hubiera acertado al interpretar la carta, no importaba, en relación a lo esencial, el vínculo que unía a la muchacha con el hombre. Era una mujer, en todo caso ; otra. » (p.98)⁵¹⁹), est incertaine et peut-être loin de la réalité :

« ¿Qué pasa si la muchacha no es la hija del hombre? Si éste le ha mentado a la mujer, aunque fuese solo para tener su tranquilidad y, por supuesto, para mantener sus amores con las dos? Hay una frase en la novela que permitiría reflexionar sobre esta posibilidad (y sería una posibilidad sumamente onettiana): la mujer, en la imaginación de la

⁵¹⁷ *Ibid.* : « Elle remuait parfois la lèvre sans savoir ce qu'elle faisait ; c'était peut-être un sourire, ou un éclair soudain dans sa mémoire qui allait la faire gagner, ou la confession totale, instantanée, de ce qu'elle était. » (p.82-83).

⁵¹⁸ *Ibid.* : « La jeune fille avait marché derrière le chauffeur du car, en imitant la courbure des épaules de l'ex-joueur de basket-ball. » (p.99).

⁵¹⁹ *Ibid.* : « Car, à supposer que j'avais vu juste en interprétant la lettre, pour l'essentiel, le lien qui unissait la jeune fille et l'homme n'importait pas. De toute façon, c'était une femme ; une autre. » (p.145).

mucama, está pensando, al ver por primera vez a la muchacha, “nunca había visto una foto suya, nunca logró arrancar al hombre adjetivos suficientes para construirse una imagen de la que debía temer y odiar.” » (p.121)⁵²⁰.

Étant donné que tout le récit tourne autour du fait que le malade n'explique jamais quelque chose qui puisse éclaircir le doute sur la véritable identité des deux femmes, l'affirmation de Wolfgang A. Luchting est très viable, mais cela reste une hypothèse, le texte ne le dévoile pas. D'ailleurs, Onetti a répondu à cet épilogue : « Pero sigue faltando una media vuelta de tuerca, en apariencia fácil, pero riesgosa, y que no me corresponde hacerla girar. » (p.123)⁵²¹.

Le deuxième point qui nous a semblé très important est une remarque que Wolfgang A. Luchting fait par rapport à l'identité du narrateur :

« Permítaseme aquí una pequeñísima digresión en torno a un hecho de pequeña importancia pero ejemplar para demostrar cuánto hemos ido perdiendo los lectores, desde el primer momento, nuestra facultad crítica: tanto en el resumen hecho por Emir Rodríguez Monegal como en mi propio texto hasta aquí, se ha venido hablando del testigo como de un hombre. Sorprenderá, me imagino, el que –por lo menos hasta cierto punto- también exista la posibilidad de que ese testigo sea una mujer. (...) recién leídas cinco páginas de la novela es que ciertas formas flexionadas nos confirman que nuestra suposición original está acertada. » (p.111)⁵²².

⁵²⁰ « Et si la jeune fille n'était pas la fille de l'homme ? Si celui-ci a menti à la femme, juste pour être tranquille, et bien entendu, pour entretenir les histoires qui le lient à elles ? Il y a une phrase dans le roman qui permettrait de réfléchir à cette possibilité (et ce serait une possibilité tout à fait onettienne) : la femme, dans l'imaginaire de la femme de chambre, pense, en voyant pour la première fois la jeune fille qu' « elle n'avait jamais vu une photo d'elle, elle n'a jamais parvenu à arracher à cet homme des adjectifs lui permettant de se faire une image de celle qu'elle devait craindre et haïr ». ». La traduction est nôtre.

⁵²¹ « Mais il faudrait encore aller plus loin, ce qui pourrait paraître facile, mais risqué, ce qui ne m'appartient pas de faire. ». La traduction est nôtre.

⁵²² « Permettez-moi, ici, de faire une très brève digression autour d'un fait ayant peu d'importance, mais exemplaire pour montrer à quel point, nous, lecteurs, avons perdu, dès le début, notre esprit critique. Aussi bien dans le résumé fait par Emir Rodríguez Monegal, que dans mon propre texte écrit jusqu'ici, on a parlé du témoin comme s'il s'agissait d'un homme. Il serait surprenant, j'imagine, le fait que, au moins jusqu'à un certain point, il existe aussi la possibilité que ledit témoin soit une femme (...). C'est seulement à partir de la cinquième page du roman que certaines formes fléchies nous confirment que notre supposition originelle est vraie. ». La traduction est nôtre.

Effectivement, rien dans le texte ne certifie que la personne qui met en place la narration soit un homme, il peut très bien être une femme, encore une fois, la poétique narrative est délibérément ambiguë.

À travers le point de vue et les techniques que nous avons analysés, Onetti nous immerge dans un monde trivial, dans lequel, nous, lecteur, nous nous laissons aller, nous nous laissons guider par les faits anecdotiques, par l'investigation faite dans l'obscurité de la vie d'un protagoniste paradoxal, et à la fin, nous avons la sensation que jamais nous ne pourrions le cerner. Il y aura toujours une vérité qui échappe, une vérité qui pourrait expliquer sa vie et sa mort. Et c'est dans cette profonde ambiguïté que réside le récit, une indéchiffrable ambiguïté qui se transforme en essence du récit. Une ambivalence très significative car elle correspond à un choix esthétique, à une volonté artistique qui prouve à quel point la parole a un pouvoir créateur.

*

* *

Dans Instantanés, à l'anonymat du narrateur s'ajoute l'incertitude des histoires racontées, soit par la tonalité d'investigation et de recherche du narrateur qui n'a pas beaucoup d'informations, comme nous le voyons dans « Scène » : « (...) la première chose que l'on aperçoit depuis la salle (...). » (p.51) ; ou « La Chambre secrète » : « Tout ce décor est vide, escaliers et colonnades. Seul, au premier plan, luit faiblement le corps étendu, sur lequel s'étale la tache rouge (...). À côté du demi-globe ensanglanté, une autre rondeur identique (...). » (p.98). Dans ces deux nouvelles, l'incertitude naît du manque d'information du narrateur ; il décrit, et on dirait qu'il découvre en même temps que le lecteur, au fur et à mesure qu'il avance dans sa description. Souvent c'est à cause de la situation déconcertante de la scène décrite comme dans « Le Chemin du retour ». Dans ce récit, l'incertitude est à l'origine de l'atmosphère incertaine qui entoure les personnages (y compris le narrateur car c'est la seule nouvelle de Instantanés ayant un narrateur homodiégétique) ; ils sont dans l'urgence et ne savent pas s'ils pourront s'en sortir avant que le niveau de l'eau ne soit trop élevé : « D'ailleurs le souci de ne pas perdre une minute dans un terrain si malaisé accapare toute l'attention (...). » (p.40).

Comme le contexte dans lequel ils se trouvent est déconcertant et inconnu, le narrateur décrit ce qu'ils voient dans une vision d'ensemble, sans la perspective que peut donner la connaissance : « En réalité il est impossible de se rendre compte de la vitesse à laquelle elle monte, puisque nous n'avons pas le temps de nous arrêter pour contrôler. Elle est peut-être étale. » (p.40).

Or, ce qui cadre le récit et peut fournir au lecteur des repères plus sûrs, ce sont les coordonnées spatio-temporelles. Cependant, comme nous avons vu dans l'étude du chronotope, il n'y a aucune contextualisation spatio-temporelle des différents récits des Instantanés que nous étudions.

Le vocabulaire employé par les différents narrateurs des nouvelles que nous étudions est très symbolique. Bien que l'emploi de la description permette à la narration de gagner en précision et en détail, dans nos textes, le vocabulaire les rend incertaines et ambiguës. Les verbes les plus employés sont « apercevoir », « sembler » « paraître ». Nous retrouvons aussi des expressions tel que : « On dirait que » :

« On dirait qu'il cherche à entendre quelque chose qui se passerait de l'autre côté de panneau.

Mais aucun bruit ne parvient jusqu'à la salle. » (« Scène », p.57),

ou des adverbes qui insistent sur le manque de précision ou de certitude : « De chaque côté sont empilés en désordre de gros livres, dont la forme et les dimensions sont celles de dictionnaires – de langue étrangère, sans doute – ancienne probablement. » (« Scène », p.52). Et puis, comme nous l'avons vu précédemment, nombreux sont les moments où le narrateur présente des hypothèses, différentes hypothèses qu'il n'éclaircit jamais.

Le manque de repères est constant dans les nouvelles des Instantanés, il n'y a aucune mise en situation, aucune explication du pourquoi des scènes que le narrateur décrit, il y a juste les instants décrits.

Le récit se place donc dans l'incertitude, puisque le regard ne fait que rapporter les mutations, changements et ambiguïtés de ce qui est décrit. Provenant d'un homme, le regard ne peut être que limité et subjectif. Ce qui reste c'est l'œuvre dans sa matérialité, comme a dit Robbe-Grillet : « (...) l'œuvre n'est pas un témoignage sur une réalité extérieure, mais elle est à elle-même sa propre réalité. » (p.132)⁵²³. Nous voyons que la littérature est en pleine mutation, en pleine recherche de nouvelles formes narratives, ce qui se met en avant c'est l'autonomie de l'œuvre : « Le récit moderne a ceci de remarquable : il affirme de propos délibéré ce caractère, à tel point même que l'invention, l'imagination, deviennent à la limite le sujet du livre. » (p.30)⁵²⁴. C'est exactement ce que Robbe-Grillet réussit à faire à travers les descriptions.

Nous pouvons remarquer l'évolution de la conception narrative dans les nouvelles de Robbe-Grillet. Dans ses textes, le récit est bouleversé au profit de nouvelles formes narratives, en ayant comme but de représenter une réalité beaucoup plus vraisemblable, celle du monde contemporain et de l'homme qui l'habite.

*

* *

Dans El astillero, le narrateur se situe dans un registre de style documentaire, il apparaît comme un locuteur fiable qui reconstruit une histoire à partir des informations dont il dispose, et des témoignages des habitants de la communauté à laquelle il appartient : « Vimos a la hija de Jeremías Petrus (...). » (p.62)⁵²⁵. Nous avons l'impression que le narrateur est une conscience collective dont l'identité et la position spatiale sont impossibles à déterminer, nous avons même l'impression que le narrateur devient une présence invisible.

⁵²³ Pour un Nouveau Roman, op. cit.

⁵²⁴ Ibidem.

⁵²⁵ *Le chantier*, op. cit. : « Et nous vîmes aussi la fille de Jérémias Petrus (...). » (p.16).

Toutefois, le lecteur ne dispose pas de toute l'information. Il reste des points obscurs que le narrateur n'arrive pas à éclaircir : « No se sabe cómo llegaron a encontrarse Jeremías Petrus y Larsen. » (p.74)⁵²⁶ ; ou encore : « Nunca se supo con certeza si eligió encabezar la lista mensual de sueldos con cinco o seis mil pesos. » (p.86)⁵²⁷.

C'est, en réalité, un narrateur qui fait preuve d'une fausse objectivité. En fait, il est impliqué subjectivement dans le récit ; c'est une voix qui déforme la reconstruction de l'histoire et met en doute la narration même :

« Ahora, en la incompleta reconstrucción de aquella noche, en el capricho de darle una importancia o sentido históricos, en el juego inofensivo de acortar una velada de invierno manejando, mezclando, haciendo trampas con todas estas cosas que a nadie interesan y que no son imprescindibles, llega el testimonio del barman del Plaza. » (p.140)⁵²⁸.

Le narrateur ne choisit pas entre les versions contradictoires qu'il nous propose, il nuance l'histoire avec des versions incomplètes et ambiguës, ce qui nous éloigne de la réalité : « (...) en la versión incomparable de Kunz y que eliminaba a Gálvez como testigo (...). » (p.170)⁵²⁹.

Et puis, à certains moments, c'est le narrateur omniscient qui nous présente le contenu de la conscience de Larsen souvent à la troisième personne : « De modo que Larsen ya estaba hechizado y resuelto cuando entró en lo de Belgrano (...). » (p.86)⁵³⁰ ; mais aussi au style direct : « “(...) Porque yo podía jugar a mi juego porque lo estaba haciendo en soledad ; pero si ellos, otros, me acompañan, el juego es lo serio, se transforma en lo real. Aceptarlo así –yo, que lo jugaba porque era juego, es

⁵²⁶ *Ibidem* : « On ne sait pas comment Jérémias Petrus et Larsen en vinrent à se rencontrer. » (p.34).

⁵²⁷ *Ibid.* : « On ne sut donc de façon précise s'il avait choisi un salaire de cinq ou six mille pesos. » (p.50).

⁵²⁸ *Ibid.* : « Et maintenant, pour participer à la reconstitution incomplète de cette soirée, à la lubie de lui donner une importance ou un sens historique, au jeu inoffensif de raccourcir une soirée d'hiver en battant, mélangeant, – et trichant avec – toutes ces choses qui n'intéressent personne et ne sont pas indispensables, voici le témoignage du barman du *Plaza*. » (p.123).

⁵²⁹ *Ibid.* : « (...) dans la version de Kunz, invérifiable et qui éliminait le témoignage de Galvez (...). » (p.163).

⁵³⁰ *Ibid.* : « Donc Larsen était ensorcelé et résolu quand il déjeuna au *Belgrano* (...). » (p.50).

aceptar la locura.” » (p.101)⁵³¹. C’est comme si le narrateur se plongeait dans la conscience de ce dernier et finissait par représenter la subjectivité de Larsen en ne faisant plus qu’un avec lui.

C’est donc en apparence seulement que le narrateur adopte un style documentaire. Il semble être fiable et vraisemblable en reconstruisant une histoire avec fidélité. Il se présente, à travers sa narration, comme un habitant de la communauté, il représente une conscience collective dont la position spatiale et l’identité sont impossibles à déterminer. Tout au long du récit est maintenue l’indétermination spatiale d’un narrateur qui fait preuve d’une fausse objectivité. Il est, en réalité, impliqué subjectivement dans le récit, une voix dont la conscience déforme la reconstruction de l’histoire. Il agit comme s’il était le reflet de la conscience du monde, mais il n’exposera jamais une synthèse ; il se cache derrière les informations incertaines qu’il nous livre.

Les commentaires du narrateur troublent souvent le sens logique des actions de Larsen, ce qui amplifie le caractère comique des actions de ce dernier : il affirme, par exemple, que le chiffre définitif du salaire de Larsen dépend de sa superstition : « (...) cinco o seis, según las supersticiones de Larsen lo inclinaran a los número pares o nones. » (p.86)⁵³².

Il y a trois procédés stylistiques que le narrateur utilise pour mettre en relief l’incertitude et l’ambiguïté de la narration. Donner plusieurs versions du même fait est une constante stylistique dans le roman. À propos du salaire de Larsen, le narrateur dit : « De modo que fueron cinco o seis mil, puntualmente acreditados en los libros (...). » (p.86)⁵³³. La rémunération de Larsen apparaît comme un chiffre théorique, qui n’existe que sur le livre de comptes de Gálvez ; que Larsen ne touchera jamais puisqu’il s’agit d’un salaire fictif.

⁵³¹ *Ibid.* : « “(...) Moi, je pouvais jouer à mon jeu parce que j’y jouais en solitaire, mais si eux, d’autres se joignent à moi, le jeu devient vérité, se transforme en réalité. L’accepter sous cette forme – moi qui le jouais parce que c’était un jeu –, c’est accepter la folie.” » (p.70).

⁵³² *Ibid.* : « (...) cinq ou six mille, selon que la superstition de Larsen le portait vers les chiffres pairs ou impairs. » (p.50).

⁵³³ *Ibid.* : « Donc ce furent cinq ou six mille pesos, ponctuellement portés à son crédit sur les livres de compte (...). » (p.50).

D'ailleurs, c'est la tonalité hypothétique qui prédomine dans le récit. Ainsi, les adverbes de doute et les groupes verbaux comme « puede ser »⁵³⁴, « debió ser »⁵³⁵ et les verbes « imaginar »⁵³⁶, « suponer »⁵³⁷, se multiplient tout au long du roman. Le dernier procédé, très fréquent dans la prose onettienne, qui contribue à détruire la certitude des faits décrits, est la découverte partielle ou le fait de présenter en occultant une part de quelque chose. Un grand effort est fait pour que les commentaires du narrateur apparaissent comme suspects. Par exemple, dans le chapitre 6 « La Casilla 1 », nous pouvons lire : « El escándalo debe haberse producido más adelante. Pero tal vez convenga aludir a él sin demora para no olvidarlo. » (p.91)⁵³⁸. Cependant, une dizaine de lignes plus loin, le narrateur poursuit : « El escándalo siempre puede ser postergado y hasta es posible suprimirlo. » (p.91)⁵³⁹. Ce n'est qu'une centaine de pages plus loin que le scandale sera rapporté « (...) por lealtad a un fantasma. » (p.169)⁵⁴⁰. Nous pouvons dire que le narrateur est un narrateur omniscient, qui par définition sait tout, mais qui n'est sûr de rien.

L'ambiguïté poétique devient flagrante quand le narrateur détruit la réalité dans laquelle les personnages s'efforcent de vivre et propose une autre version. Cette version est souvent présentée d'une façon ironique, ce qui accentue l'absurdité des actions de Larsen : « (...) el llavero que le deformaba el bolsillo de la cadera, la ridícula, infantil abundancia de llaves que simbolizaban importancia, dominio y posesión. » (p.164-165)⁵⁴¹ ; ou encore : « No iba a cobrar, en todo caso, ni cinco ni seis mil pesos a fin de mes. Pero nadie le negaba la satisfacción de imponer un asiento con una sonrisa, con un manoteo afectuoso, al hombre que empujaba la

⁵³⁴ *Ibid.* : « peut-être ».

⁵³⁵ *Ibid.* : « ce dut être ».

⁵³⁶ *Ibid.* : « imaginer ».

⁵³⁷ *Ibid.* : « supposer ».

⁵³⁸ *Ibid.* : « Le scandale dut éclater un peu plus tard. Mais peut-être convient-il de le signaler dès à présent afin de ne pas l'oublier. » (p.57).

⁵³⁹ *Ibid.* : « Au fond, le scandale peut être indéfiniment remis et l'on peut même le supprimer. » (p.57).

⁵⁴⁰ *Ibid.* : « (...) par fidélité à un fantôme. » (p.161).

⁵⁴¹ *Ibid.* : « (...) les clefs qui déformaient sa poche, cette ridicule, enfantine abondance de clefs, symbole d'importance, de domination, de possession. » (p.155).

puerta de madera y vidrio de la Gerencia General (...). » (p.87)⁵⁴², reprend encore le narrateur à propos du salaire fictif de Larsen qui, en effet, apparaît comme un chiffre théorique qui n'existe que sur le livre de comptes de Gálvez. Donner plusieurs versions du même fait est une constante dans le récit. Cette ressource augmente le champ de fiction et fait naître une perspective conflictuelle de la réalité. À tous les niveaux, le narrateur propose différentes versions d'un même fait, y compris à propos de ses propres hypothèses qu'il met en question ou contredit. Nous l'avons vu avec le salaire de Larsen, mais il emploie aussi ces techniques pour la description des personnages. Comme nous l'avons analysé lors de l'étude des portraits de femmes, nous ne saurons jamais si Angélica Inés avait un « sobrio trasero de muchacho » (p.65)⁵⁴³ et « el pecho liso » (p.65)⁵⁴⁴, ou si, au contraire, elle était « (...) pechuda, con grandes nalgas (...). » (p.163)⁵⁴⁵. De même, la scène dans laquelle Larsen et Angélica Inés s'embrassent ne sera jamais éclaircie, car le narrateur nous donne trois versions : « Y tal vez besara a la mujer antes de sentarse sobre su pañuelo desplegado en el asiento de hierro (...). » (p.89)⁵⁴⁶ ; dans la même page, il dit : « O tal vez sólo se besaran después de haber oído a la sirvienta y a los ladridos del perro alejarse hacia la casa sostenida por los postes de cemento, la casa cerrada para él, Larsen. » (p.89)⁵⁴⁷ ; et un peu plus loin : « O tal vez, por entonces, no se besaran. » (p.89)⁵⁴⁸. Les exemples se multiplient dans le récit. Pour finir, un exemple concernant Gálvez où la contradiction du narrateur n'est jamais résolue : « Se comprobó que [Gálvez] no había hecho ninguna denuncia en el Tribunal de Santa María. » (p.195)⁵⁴⁹, et quelques pages plus loin, la lettre de Gálvez et l'emprisonnement de Petrus confirment qu'une plainte avait été déposée.

⁵⁴² *Ibid.* : « Il ne toucherait ni cinq mille ni six mille pesos à la fin du mois, c'était entendu, mais personne ne lui enlèverait la satisfaction de faire asseoir de vive force, avec un sourire, avec une tape affectueuse sur l'épaule, l'homme qui poussait la porte de verre dépoli de la sous-direction (...). » (p.51).

⁵⁴³ *Ibid.* : « les fesses sobres de jeune garçon » (p.21).

⁵⁴⁴ *Ibid.* : « la poitrine plate » (p.21).

⁵⁴⁵ *Ibid.* : « (...) mamelue, avec de larges fesses (...). » (p.153).

⁵⁴⁶ *Ibid.* : « Et peut-être embrassait-il la femme avant de s'asseoir sur son mouchoir déplié sur la chaise de fer (...). » (p.54).

⁵⁴⁷ *Ibid.* : « Ou peut-être ne s'embrassaient-ils qu'après avoir entendu la servante et les aboiements du chien s'éloigner vers la maison sur pilotis de ciment, la maison qui lui était refusée, à lui Larsen. » (p.54).

⁵⁴⁸ *Ibid.* : « Ou peut-être ne s'embrassaient-ils pas du tout. » (p.54).

⁵⁴⁹ *Ibid.* : « On put vérifier qu'il [Galvez] n'avait déposé aucune plainte au tribunal de Santa-Maria. » (p.197).

Devant le rôle que joue Larsen face à Gálvez et Kunz, le narrateur affirme que Larsen : « (...) arrancaba una hoja del calendario del escritorio de años anteriores y apuntaba las palabras más extrañas que acababa de oír. (...) »

Esperaba hasta oírlos salir; destrozaba pacientemente los papelitos atravesados por las palabras dudosas y extrañas (...). » (p.88)⁵⁵⁰. En mettant en scène son rôle de sous-directeur du chantier, Larsen représente matériellement la technique narrative du récit mise en place dans ce roman : il écrit puis il déchire les papiers, actions qui entretiennent un rapport mimétique avec l'écriture, comme dans ce récit où le narrateur construit puis « détruit » la narration, en donnant des informations contraires à celles qu'il avait données auparavant. Le narrateur se défait de la fonction traditionnelle de mise en perspective des événements différents, et à la place il construit un récit incertain. Il ne choisit pas entre les interprétations présentes dans le récit ; il nuance l'histoire avec des versions inachevées et ambiguës qui finissent par dénaturer la réalité. El astillero est un récit dont l'intérêt réside dans le fait que nous ne saurons jamais comment se sont vraiment déroulés les faits ni leur véritable succession, et encore moins leur signification ultime.

Nous voyons donc que l'incertitude dans la structure narrative du récit est créée à travers différentes formes narratives bien précises : une situation et deux versions, la tonalité dubitative et hypothétique, l'écriture d'une fausse objectivité, les adverbes de doute, la reprise constante des verbes « imaginer »⁵⁵¹ et « suponer »⁵⁵². Tous ces procédés créent une écriture qui souligne l'incertitude comme fondement de toute action.

Le narrateur de El astillero évite de donner une version cohérente et unique de l'histoire, et c'est justement pour cela qu'il nous présente un monde dans lequel tout est mis en question. Cette incertitude structurale est le résultat d'une intention

⁵⁵⁰ *Ibid.* : « (...) il arrachait une feuille au bloc des années précédentes et notait les propos les plus singuliers qu'il venait d'entendre. (...) »

Il attendait qu'ils fussent sortis, puis il déchirait patiemment les petits carrés de papier recouverts de mots singuliers et incertains (...). » (p.52).

⁵⁵¹ *Ibid.* : « imaginer ».

⁵⁵² *Ibid.* : « supposer ».

délibérée de postuler une ambiguïté essentielle, et de mettre en avant la subjectivité de toute affirmation humaine.

*

*

*

Un autre motif qui se trouve au centre du récit de La jalousie et qui revient constamment est celui de la jalousie, qui donne son titre au roman. Ce terme est polysémique. Il désigne le « treillis, en bois ou de métal, au travers duquel on pouvait voir sans être vu » (p.5790, tome 8)⁵⁵³. Mais aussi le « Sentiment fondé sur le désir de posséder la personne aimée et sur la crainte de la perdre au profit d'un rival (...). » (p.5790, tome 8)⁵⁵⁴. Dans les deux sens, le mot jalousie implique la forme géométrique du triangle.

Tout au long du récit, le narrateur revient sur la description des fenêtres de la chambre de A... : « Les fenêtres de sa chambre sont encore fermées. Seul le système de jalousies qui remplace les vitres a été ouvert, au maximum, donnant ainsi à l'intérieur une clarté suffisante. A... est debout contre la fenêtre de droite et regarde par une des fentes, vers la terrasse. » (p.40), ou encore : « Symétriques de celles de la chambre, les trois fenêtres ont à cette heure-ci leurs jalousies baissées plus qu'à moitié. » (p.76). Mais dans certains cas, le mot jalousie, bien que faisant allusion aux fenêtres, peut évoquer aussi la jalousie en tant que sentiment qu'éprouve un être lors d'un amour inquiet où lorsqu'il existe un soupçon vis-à-vis de la fidélité de l'autre personne qui forme le couple : « Du moment que la chambre est vide, il n'y a aucune raison pour ne pas ouvrir les jalousies, qui garnissent entièrement les trois fenêtres à la place des carreaux. » (p.179). Il est évident que c'est lors d'une absence prolongée et inattendue de l'être aimé que peut naître le soupçon d'une infidélité, le doute, et donc la jalousie. Mais le sentiment de jalousie n'est que suggéré, rien n'est dit de façon explicite, le double sens est implicite à travers la métaphore, ce qui crée l'incertitude au sein du récit. Nous ne saurons jamais si le narrateur se réfère simplement aux jalousies des volets, où si au

⁵⁵³ Grand dictionnaire encyclopédique Larousse, op.cit.

⁵⁵⁴ Ibidem.

contraire il fait aussi référence au sentiment de la jalousie, en jouant avec la polysémie des mots.

Le Nouveau Roman se définit par rapport au roman traditionnel. Dans ce dernier, les descriptions sont extrêmement importantes, elles ont pour fonction de faire croire à la réalité de ce que nous sommes en train de lire. Le Nouveau Roman rompt complètement avec cette conception de la littérature, et nous propose une autre vision. Ici ce sont les actes des personnages qui sont décrits avec minutie ; la description crée le récit :

« A... doit venir de se laver les cheveux, car elle ne serait pas, sans cela, occupée à les peigner au milieu du jour. Elle a interrompu ses mouvements, ayant peut-être fini avec ce côté-là. C'est néanmoins sans changer la position des bras, ni bouger le buste, qu'elle tourne tout à fait son visage vers la croisée située à sa gauche, pour regarder la terrasse, la balustrade à jours et le versant opposé du vallon. » (p.67).

Nous ne connaissons rien sur les personnages, le prénom même de A... reste mystérieux. Le narrateur décrit minutieusement et avec une apparente objectivité les mouvements des deux personnages principaux. Cependant cette objectivité n'est qu'apparente, l'incertitude et l'ambiguïté se trouvent au centre du récit. À propos de l'attitude de Franck, le narrateur dit : « Il serait difficile de préciser où, exactement, il néglige quelque règle essentielle, sur quel point particulier il manque de discrétion. » (p.23). Nous voyons donc qu'il est aussi impliqué subjectivement dans la narration, car il analyse les personnages : « Si Franck avait envie de partir, il aurait une bonne raison à donner : sa femme et son enfant qui sont seuls à la maison. Mais il parle seulement de l'heure matinale à laquelle il doit se lever le lendemain, sans faire aucune allusion à Christiane. » (p.30). À certains moments, il rapporte les dialogues de A... et Franck, cependant ce qu'il rapporte n'est pas toujours précis et définitif, il propose plusieurs choix et ne donne jamais une solution : « La voix de Franck a poussé une exclamation. "Hé là ! C'est beaucoup trop !" ou bien : "Halte là ! C'est beaucoup trop !" ou "dix fois trop", "la moitié trop", etc... Il tient la main droite en l'air, à la hauteur de sa tête, les doigts légèrement écartés. A... se met à rire. » (p.45) ; ou encore : « Franck regarde A..., comme si elle était tenue d'appeler une seconde fois,

ou de se lever, ou de prendre une décision quelconque. Elle esquisse une moue rapide en direction de la balustrade. » (p.47).

À cette incertitude narrative s'ajoute, comme nous l'avons vu dans la sous-partie précédente, le mystérieux troisième personnage (ou quatrième) dont l'identité n'est pas éclaircie dans la narration, ce qui amplifie l'ambiguïté du récit.

Nous voyons que le roman cesse d'être un véhicule du savoir. Dans La jalousie, il n'y a aucune certitude. La fin du roman correspond à la saturation d'un corps d'écriture qui avait été proposé au début, à savoir la division de l'ombre et de la lumière :

« Très vite le fond lumineux est devenu plus terne. Au flanc du vallon, les panaches des bananiers s'estompent dans le crépuscule.

Il est six heures et demie.

La nuit noire et le bruit assourdissant des criquets s'étendent de nouveau, maintenant, sur le jardin et la terrasse, tout autour de la maison. » (p.217-218).

*

* *

Nous pouvons dire que le récit de Para esta noche, est, à son tour, un récit incertain. Cependant il y a, à l'origine de l'incertitude narrative du récit, des différences avec celles de Los Adioses et celles du Chantier. Dans Para esta noche, l'incertitude narrative réside dans le manque d'informations et dans le contexte de guerre et d'incertitude réelle dont l'ambiance est parfaitement reproduite dans la narration.

Comme nous avons vu, les données fournies au lecteur sont vraiment rares, car la narration se focalise sur la description du présent d'Ossorio et de Morasán. Pour comprendre le parcours de ces deux personnages, il nous faudrait beaucoup plus d'éléments (des explications sur leur passé, ou sur les origines de la guerre par exemple) dont la narration fait omission. C'est un choix narratif très symbolique dans

la mesure où il contribue en grande mesure à créer une esthétique qui, à son tour fonctionne comme reflet de ce que les personnages sont en train de vivre. Car finalement, dans Para esta noche, il n'y a ni futur ni passé, juste l'instant présent qui se construit au fil des pages, une atmosphère d'incertitude totale, une incertitude qui étouffe et le lecteur et les personnages. La vie des personnages étant en danger, ils ne savent pas s'ils sortiront vivants, ils défient leur destin à chaque mouvement.

À la différence de Los Adioses et de El astillero, dans Para esta noche, l'incertitude narrative est donc étroitement liée à l'atmosphère dans laquelle vivent les personnages, et que le narrateur reconstruit dans le texte. Les techniques employées dans Los Adioses et El astillero ne se retrouvent pas dans Para esta noche, ce qui s'impose c'est le manque d'information, et l'omission de données importantes : « –Parece que hay un pasaje para usted. Nada seguro. Un muchacho de allá arriba, él lo conoce a usted. En el First and Last ¿conoce? Bueno, esta noche a las nueve. Buena suerte, es todo. » (p.13)⁵⁵⁵. Le récit commence ainsi, et c'est ainsi que les informations seront présentées tout au long du texte.

*

* *

Dans El pozo, il y a une imbrication de plusieurs séries d'événements avec une narration qui refuse de les fixer temporellement et spatialement ; ceci risque de créer la confusion. Tout est placé sous le signe de la médiation du souvenir et de l'imagination. Ainsi aventure, rêve ou histoire deviennent synonymes et leurs connotations interchangeable. Le décalage créé entre le récit fondamental, qu'il faut reconstruire à partir de fragments, et les « micro-récits » qui s'y insèrent permet de projeter sur le premier l'ambiguïté qui naît à l'intérieur des récits secondaires. Le temps et l'espace sont incertains, car les données sont très limitées ; la discontinuité des faits racontés provoque l'effet de fragmentation du récit, et de suspension temporelle.

⁵⁵⁵ *Une nuit de chien*, op. cit. : « – Il paraît qu'il y a un billet pour vous. Rien de sûr. Un garçon d'en haut, il sait qui vous êtes. Au *First and Last*, vous connaissez ? D'accord, ce soir à neuf heures. Bonne chance, c'est tout. » (p.11).

De même, sur un plan thématique, existent deux mondes parallèles et cloisonnés qui coexistent dans la réalité et dans l'espace de la fiction. L'importance de l'imagination et des récits des rêves crée l'ambiguïté, car les récits de rêves s'imbriquent dans les récits de faits réels sans qu'il y ai le moindre signe : « Ana María era grande. Es larga y ancha todavía cuando se extiende en la cabaña y la cama de hojas se hunde con su peso. » (p.21)⁵⁵⁶. Le rapprochement des deux mondes opposés, révèle des images contradictoires et des systèmes de valeurs différents qui peuvent porter à confusion.

Les bifurcations narratives, l'incertitude et la suspension spatio-temporelle, ainsi que la fragmentation du récit, et l'imbrication des deux mondes, nous font dire que El pozo est un récit délibérément ambigu. Dans ce texte, le narrateur nous présente ses « mémoires » d'une façon désarticulée et confuse, en ayant comme seule source son point de vue personnel et par définition subjectif.

Dans le récit romanesque, la fonction de la vision est d'une importance fondamentale ; elle est l'instrument principal qui permet de créer le rapport entre le narrateur et l'univers représenté construisant le point de vue. Dans El pozo, le regard a une place très importante puisqu'il fait sortir du néant ou de l'ombre, du puits de la mémoire, ou de l'imagination, êtres et objets. Mais le regard de l'imagination ou le regard de la mémoire est souvent impuissant ; et, il ne retient que des fragments d'un visage ou d'un corps. Cette fragmentation est source d'ambiguïté puisqu'elle ne rapporte au lecteur que des parties des images que le narrateur évoque.

L'écriture de la vision permet aussi de recréer l'atmosphère hypnotique du rêve. Cette technique montre l'impression de l'image subjective; elle renvoie au flou cinématographique. Cette importance du regard ne se limite pas à la poétique de El pozo, nous allons voir que la poétique narrative des textes de notre corpus est étroitement liée au regard et à la technique du point de vue ; nous allons aborder dans la partie suivante l'étude de la fonction du regard dans l'écriture.

⁵⁵⁶ *Le puits*, op. cit. : « Anna-Maria était grande. Elle est toujours grande et forte quand elle s'étend, dans la cabane, et que le lit de feuilles fait un creux sous son poids. » (p.17-18).

CHAPITRE 6 : Fonction du regard dans l'écriture.

Dans ce chapitre, nous allons faire une étude détaillée de la fonction du regard dans l'écriture. Dans la plupart de nos textes, le regard a une fonction centrale dans la poétique narrative. Ce n'est pas pour rien que la plupart des narrateurs observent et retranscrivent ce qu'ils voient, ou du moins ce qu'ils ont l'impression de voir. Cependant, pour mettre en place une analyse plus complète, nous avons choisi de n'aborder dans ce chapitre, que l'étude de Los Adioses et Instantanées. Notre choix se justifie par le rôle symbolique du regard au sein de ces deux oeuvres, élément fondateur d'une esthétique nouvelle.

6.1 Le regard créateur.

Le narrateur de Los adioses est, au premier abord, un observateur. L'histoire factuelle, les faits tels que l'arrivée de l'homme, la réception des lettres, les visites des femmes, nous sont rapportés grâce à son regard, et n'existent donc qu'à travers le regard du narrateur.

Ses observations l'amènent à interpréter ce qu'il voit, et à créer le récit : « Quisiera no haber visto del hombre, la primera vez que entró en el almacén, nada más que las manos; lentas, intimidadas y torpes, moviéndose sin fe, largas y todavía sin tostar (...). » (p.17)⁵⁵⁷. Ainsi commence le texte ; un peu plus loin il ajoute : « Quisiera no haber visto más que las manos, me hubiera bastado verlas cuando le

⁵⁵⁷ *Les adieux*, op. cit. : « J'aurais préféré ne voir de l'homme que ses mains, la première fois qu'il entra au bistrot ; des mains lentes, hésitantes et maladroites, qui bougeaient sans conviction, longues et pâles (...). » (p.15).

di el cambio de los cien pesos y los dedos apretaron los billetes, (...) para saber que no iba a curarse (...). » (p.17)⁵⁵⁸.

Le regard a un rôle essentiel dans la création de ce récit. La preuve en est que tous les événements certains de l'histoire, tels que la découverte de la lettre de la femme, la lecture de celle-ci, et donc la révélation de la véritable relation de l'homme et de la jeune fille, nous sont rapportés par le narrateur grâce au regard : « Entonces volví a ver, en el fondo del cajón de la correspondencia, los dos sobres con letra ancha y azul que no había querido entregar al hombre cuando llegaron, en el verano. No lo pensé mucho; me los puse en el bolsillo y aquella noche leí las cartas (...). » (p.97)⁵⁵⁹. Cette révélation est un élément clé ; sans cette découverte, l'énigme ne serait pas en partie résolue, et l'incertitude du discours n'aurait pas sa véritable place dans le récit.

Dés le début du texte, le regard est placé au centre du discours : « (...) siempre hice mis profecías antes de enterarme de la opinión de Castro o de Gunz, los médicos que viven en el pueblo, sin otro dato, sin necesitar nada más que verlos llegar al almacén (...). » (p.18)⁵⁶⁰.

Le champ lexical correspondant acquiert une grande importance au fur et à mesure que le récit avance. Dans un premier temps, c'est le regard « visuel » qui attire l'attention du lecteur par la place privilégiée qu'il occupe. Ainsi, le verbe « voir » conjugué dans toutes ses formes et temps, mais surtout à la première personne du singulier, revient constamment : « Lo veía llenar el vaso y vaciarlo en silencio (...). »

⁵⁵⁸ *Ibidem* : « J'aurais préféré ne voir que ses mains, il m'aurait suffi de les voir quand je lui donnai la monnaie des cent pesos et que ses doigts serrèrent les billets, (...) pour savoir qu'il n'allait pas guérir (...). » (p.15-16).

⁵⁵⁹ *Ibid.* : « C'est alors que je revis, au fond du tiroir du courrier, sous le cahier noir des lettres recommandées, les deux enveloppes avec la grande écriture bleutée, que je n'avais pas voulu remettre à l'homme quand elles étaient arrivées, l'été précédent. Sans trop réfléchir, je les mis dans ma poche, et, ce soir-là, seul, les persiennes baisées, je lus les lettres. » (p.143).

⁵⁶⁰ *Ibid.* : « J'ai toujours établi mes pronostics avant de connaître l'opinion de Castro ou de Gunz, les médecins du village, simplement en les voyant arriver au bistrot (...). » (p.16).

(p.22)⁵⁶¹ ou encore « Continuaba viéndolo entrar cada mediodía, al almacén (...). »
(p.26)⁵⁶² ; « (...) a veces yo lo veía pasar, con su vestimenta (...). » (p.39)⁵⁶³.

D'un autre côté, les compléments qui accompagnent le récurrent verbe « voir », ont toujours un lien important avec le regard. Comme nous l'avons déjà signalé, les descriptions sont très nombreuses, leur point de départ étant le regard du narrateur : « Ahora pude ver la cara del hombre, enflaquecida, triste, inmoral. » (p.60)⁵⁶⁴ ; ou encore :

« Todos los mediodías el hombre recogía sus cartas, tomaba una botella de cerveza y salía al camino, insinuando un saludo, metiéndose sin apuros en el insoportable calor, atrayéndome un segundo con la rutina incesante de sus hombros, con lo que había de hastiado, heroico y bondadoso en su cuerpo visto de atrás en la marcha. » (p.64)⁵⁶⁵.

Donner une grande importance dans le récit aux longues et minutieuses descriptions est un procédé très onettien. L'accumulation de détails est utilisée pour décrire très rigoureusement les attitudes et les positions :

« Volvió a girar la cabeza, más tranquilo, alzó la copa y la vació. Me miraba sin que le importara verme, el labio levantado y fijo. Tocaba el mostrador con la punta de los dedos, para mantenerse recto, dentro del sobretodo negro, oloroso, anacrónico; exhibía los huesos velludos de las muñecas e inclinaba la cabeza para mirarlos (...). » (p.89)⁵⁶⁶.

Chez Onetti, l'accumulation de détails est aussi un instrument de distorsion, comme une caméra cinématographique qui se rapproche pour se fixer sur des

⁵⁶¹ *Ibid.* : « Je le voyais remplir son verre et le vider en silence (...). » (p.24).

⁵⁶² *Ibid.* : « Je continuais à le voir entrer au bistrot chaque midi (...). » (p.31).

⁵⁶³ *Ibid.* : « (...) et parfois je le voyais passer, avec ses vêtements (...). » (p.48).

⁵⁶⁴ *Ibid.* : « Alors je pus voir le visage de l'homme, amaigri, triste, immoral. » (p.83).

⁵⁶⁵ *Ibid.* : « Tous les midis, l'homme passait prendre ses lettres, il prenait une bouteille de bière et sortait en esquissant un léger salut, pénétrant lentement dans la chaleur insupportable, m'attirant un moment avec ses épaules toujours effondrées, avec ce qu'il y avait de las, d'héroïque et de doux dans l'image de son corps qui marchait, vu par derrière. » (p.90).

⁵⁶⁶ *Ibid.* : « Il se retourna, plus calme, leva son verre et le vida. Il me regardait comme s'il ne cherchait pas à me voir, la lèvre relevée et immobile. Il touchait le comptoir avec la pointe des doigts, pour rester droit, dans son pardessus noir, parfumé, anachronique. Il exhibait ses poignets osseux et velus et inclinait la tête pour les regarder, l'un après l'autre, avec compassion et affection (...). » (p.132).

choses minuscules : « Los otros sobres, los que lo hacían obedecer a Gunz y trepar al ómnibus, eran también, visiblemente, de mujer, alargados y de color madera, casi siempre con un marcado doblez en la mitad, escritos con una máquina vieja de tipos sucios y desnivelados. » (p.24)⁵⁶⁷. Il y a beaucoup de détails, dans le texte, qui attirent l'attention sur des données infimes lesquelles augmentent devant notre vue jusqu'à déplacer l'importance de l'ensemble dont elles font partie :

« Quisiera no haber visto más que las manos, me hubiera bastado verlas cuando le di el cambio de los cien pesos y los dedos apretaron los billetes, trataron de acomodarlos y, en seguida, resolviéndose, hicieron una pelota achatada y la escondieron con pudor en un bolsillo del saco; me hubiera bastado aquellos movimientos sobre la madera llena de tajos rellenos con grasa y mugre (...). » (p.17)⁵⁶⁸.

Les ambiances sont représentées de façon concrète, ce qui contribue à mettre en place la terrible sensation d'oppression et d'étouffement qui émane de la nouvelle. Dans les fictions de Juan Carlos Onetti, les éléments intangibles comme peuvent l'être les sensations ou les ambiances, sont souvent perçus comme des substances dotées de forme, de volume et de poids :

« (...) y poco a poco empecé a verlo, alto, encogido, con la anchura sorprendente de su esqueleto, en los hombros, lento pero sin cautela, equilibrándose entre formas especiales de la timidez y el orgullo, comiendo aislado en el salón del hotel, siempre junto a la ventana, siempre torciendo la cabeza hacia la indiferencia de la sierra y de las horas, huyendo de su condición, de caras y conversaciones recordatorias. » (p.25)⁵⁶⁹.

⁵⁶⁷ *Ibid.* : « Et il y avait les enveloppes qui le faisaient obéir à Gunz et prendre le car ; elles provenaient aussi, manifestement, d'une femme. Elles étaient longues, couleur de bois, avec presque toujours un pli marqué au milieu, écrites avec une vieille machine aux caractères sales et inégaux. » (p.27).

⁵⁶⁸ *Ibid.* : « J'aurais préféré ne voir que ses mains, il m'aurait suffi de les voir quand je lui donnai la monnaie des cent pesos et que ses doigts serrèrent les billets, tentèrent de les plier, mais abandonnèrent aussitôt, se limitant à en faire une petite boule qu'ils cachèrent avec pudeur dans la poche du veston. Ces gestes secs sur le bois craqué couvert de graisse et de crasse (...). » (p.15-16).

⁵⁶⁹ *Ibid.* : « (...) et peu à peu je commençais à me le représenter, grand, courbé, avec sa carrure étonnante, ses épaules, lent mais sans prudence, cherchant un équilibre entre certaines formes de la timidité et la fierté, en train de déjeuner dans un coin isolé du restaurant de l'hôtel, toujours à côté d'une fenêtre, toujours le regard tourné vers l'indifférence de la montagne et des heures, fuyant son état et les visages et conversations qui le lui rappelaient. » (p.28-29).

Beaucoup des sensations, par définition abstraites, sont découvertes par le regard. Dans Los adioses, Juan Carlos Onetti utilise ce procédé pour effacer les points de repère habituels, en mélangeant des éléments concrets avec des éléments ou qualités immatérielles. Là où le lecteur croit qu'il va trouver des éléments solides, il trouve en fait des concepts intangibles, présentés comme s'ils étaient des objets palpables : « (...) por que desde aquel momento ya no vi de ellos nada más que sus distintos estilos de fracaso (...). » (p.70)⁵⁷⁰ ; ou encore : « Conté las agonías bajo el techo listado por vigas negras, nuevas, inútiles, usando los dedos por capricho. » (p.99)⁵⁷¹. C'est un procédé qui sert à reconstruire les atmosphères denses, qui, en grande partie, surprennent les personnages et qui permet au regard de jouer un rôle encore plus important : même ce qui, par son abstraction, ne peut pas être vu, est ici capté et décrit à travers le regard du narrateur.

Voir, c'est percevoir les images des objets grâce au sens de la vue, c'est percevoir par les yeux. Cependant, le verbe « voir » est aussi utilisé au sens figuré, et signifie alors « représenter par la pensée, imaginer » : « Empecé a verlo en el hall con mesitas encarpetadas del bar, mirando un libro o un diario, aburrido y paciente, admitiendo, supersticioso, que bastaba exhibirse vacío y sin memoria (...). » (p.25)⁵⁷². Cet emploi du verbe « voir » est troublant. Cette phrase se trouve au début du récit, le lecteur ne sait certainement pas que le narrateur ne voit pas ce qui se passe dans les salles de l'hôtel, puisqu'il se trouve dans le bistrot. Il apprend ce qui se passe à l'extérieur du bistrot à travers d'autres témoignages. Cet emploi du verbe « voir » est, en effet, à prendre au sens figuré car il correspond ici à « voir dans l'imagination ». Cependant ceci n'est pas précisé et reste incertain pour le lecteur. Le verbe « voir » est employé au sens figuré à plusieurs reprises, mais l'emploi n'est pas toujours aussi ambigu que dans la citation précédente ; d'autres fois, le sens du verbe est plus explicite. Quand la femme apprend au narrateur le passé du malade

⁵⁷⁰ *Ibid.* : « (...) parce qu'à partir de ce moment-là je ne vis plus d'eux que leurs différents styles d'échec (...). » (p.99).

⁵⁷¹ *Ibid.* : « Je comptai les différentes agonies sous le toit rayé de poutres noires, neuves, inutiles, en utilisant mes doigts, par caprice. » (p.147).

⁵⁷² *Ibid.* : « Je l'imaginai dans le hall entre les tables bien rangées du bar, feuilletant un livre ou un journal, las et patient, acceptant, un peu superstitieux, qu'il suffit de s'exhiber, vide et sans mémoire (...). » (p.29). Cette traduction ne restitue pas, à nos yeux, la poésie onettienne. Le terme « imaginer » ne convient pas car en lui substituant le verbe « imaginer », la phrase perd toute l'ambiguïté créée par l'emploi du verbe polysémique « voir ». Nous proposons une autre traduction : « Je commençais à le voir (...) . ».

en tant que joueur de basket-ball, il dit : « Podía verlo correr, saltar y agacharse, sudoroso, crédulo y feliz, en canchas blanqueadas por focos violentos, seguro de ser aquel cuerpo largo y semidesnudo (...). » (p.35)⁵⁷³. Ici, le narrateur parle du passé du malade. Le sens du verbe est évident, le narrateur ne peut voir le passé du malade qu'à travers son imagination. Ceci nous oblige donc à accepter ce que le narrateur imagine.

Après avoir analysé le champ lexical de la vue, les procédés qui mettent en relief l'importance du regard dans la narration, et l'emploi du verbe « voir », nous pouvons constater que le regard est présent ou omniprésent tout au long du récit. Il est même employé pour accentuer l'ambiguïté de la narration.

En effet, la création passe par le regard. Le regard a, dans Los adioses, une fonction créatrice, car c'est lui qui permet au narrateur de créer le récit et d'élaborer le discours.

*

*

*

Le regard a aussi un rôle très important dans les nouvelles d'Alain Robbe-Grillet. Comme nous l'avons vu précédemment, la description a un rôle essentiel puisqu'elle se trouve au centre du discours. « La Chambre secrète » se caractérise justement par la description, puisque le récit est construit sur celle-ci. Et ce qui se cache derrière le récit descriptif, c'est le regard du narrateur, qui décrit la chambre d'après ce qu'il observe, et il le fait d'une manière très détaillée : « À côté du demi-globe ensanglanté, une autre rondeur identique, intacte celle-là, se présente au regard sous un angle à peine différent ; mais la pointe aréolée qui le couronne, de teinte plus foncée, est ici tout à fait reconnaissable, alors que la première est presque entièrement détruite, ou masquée du moins par la blessure. » (p.98-99).

⁵⁷³ *Ibid.* : « Je pouvais le voir courir, sauter et se pencher, couvert de sueur, confiant et heureux, sur des terrains blanchis par les projecteurs éblouissants, sûr d'être ce grand corps, presque nu (...). » (p.42).

Si nous analysons bien la description, nous pouvons remarquer qu'elle est faite à partir de ce qui s'offre à la vue, les couleurs, l'organisation de l'espace. Tout ce qui est en relation avec le champ visuel acquiert une grande importance : « C'est d'abord une tache rouge, d'un rouge vif, brillant, mais sombre, aux ombres presque noires. » (p.97) ; ou encore : « Il est difficile de préciser les dimensions de celle-ci ; la jeune femme sacrifiée semble au premier abord y occuper une place importante, mais les vastes proportions de l'escalier qui descend jusqu'à elle indiquerait au contraire qu'il ne s'agit pas là de la salle entière (...). » (p.100-101).

La description de ce qui est visuel est tellement minutieuse et précise, que même des éléments qui se perçoivent mieux à travers d'autres sens comme peuvent être l'odorat ou l'ouïe, sont décrits à travers le regard. Nous avons un exemple très significatif ; la description visuelle du brûle-parfum :

« (...) la fumée légère du brûle-parfum dessine dans l'air calme des volutes compliquées : c'est d'abord une torsade couchée sur la gauche, qui se relève ensuite et gagne un peu de hauteur, puis revient vers l'axe de son point de départ, qu'elle dépasse même sur la droite, repart de nouveau dans l'autre sens, pour revenir encore, traçant ainsi une sinusoïde irrégulière, de plus en plus amortie, qui monte, verticalement, vers le haut de la toile. » (p.109).

Le brûle-parfum se caractérise par l'odeur qu'il dégage, et est habituellement reconnu par l'odorat, car la fumée qui se détache n'est pas toujours visible, et ne caractérise pas cet objet dont le but est de diffuser une odeur. Or, le narrateur décrit les mouvements de la fumée à travers la vue, ce qui donne une grande importance au brûle-parfum, à cause de la place que la description de cet objet tient dans la narration. Ce procédé amplifie le rôle du regard.

La lumière, agent physique capable d'impressionner l'œil, et de rendre les choses visibles, est très présente dans le texte. Le narrateur revient à plusieurs reprises sur la description de la lumière de la chambre : « Il est difficile aussi de dire d'où vient la lumière. Aucun indice, sur les colonnes ou sur le sol, ne donne la direction des rayons. Il n'y a d'ailleurs aucune fenêtre visible, aucun flambeau. C'est le corps laiteux lui-même qui semble éclairer la scène (...). » (p.101). La description

de l'éclairage, l'intensité et l'origine de la lumière sont récurrentes : « C'est un velours uni, violet sombre, ou qui semble tel sous cet éclairage. Mais le violet, le brun, le bleu, paraissent aussi dominer dans les teintes des coussins (...). » (p.100) ; ou encore : « Tout en haut de l'escalier de pierre, la petite porte est ouverte, laissant entrer une lumière jaune mais soutenue, sur laquelle se détache à contre-jour la silhouette sombre de l'homme enveloppé dans sa longue cape. » (p.108). Les jeux d'ombre et de lumière ont aussi une grande importance : « (...) l'escalier n'a pas encore accompli une demi-révolution au moment où, réduit à un étroit et raide passage sans garde-fou, plus incertain d'ailleurs dans l'obscurité qui s'épaissit, il disparaît vers le haut des voûtes. » (p.102). La lumière acquiert une grande importance puisqu'elle est décrite en opposition avec les zones d'obscurité.

Le narrateur repère aussi la présence d'une silhouette qui s'avère être celle d'un homme, et il revient plusieurs fois sur la description des mouvements de celui-ci, mais focalise cette description sur un point, les mouvements de son regard : « Mais l'homme ne regarde pas de ce côté, où vont cependant le porter ses pas ; le pied gauche sur la seconde marche et le droit déjà posé sur la troisième, genou plié, il s'est retourné pour contempler une dernière fois le spectacle. » (p.102). Nous pouvons dire qu'il y a, dans le récit, une mise en abîme du regard, de l'attitude d'observateur du narrateur qui visualise la chambre ; attitude que l'on retrouve dans la description que fait le narrateur de l'homme, en donnant une importance particulière aux gestes du regard de celui-ci : « Quand à la direction du regard, elle indique avec certitude le corps de la victime qui gît sur les coussins (...). » (p.104) ; ou encore :

« Les traits de l'homme sont impassibles, mais tendus, comme dans l'attente – la crainte peut-être – de quelque événement soudain, ou plutôt surveillant d'un dernier coup d'œil l'immobilité totale de la scène. Bien qu'il regarde ainsi en arrière, tout son corps est resté légèrement penché vers l'avant, comme s'il poursuivait son ascension. » (p.103).

Le regard a une fonction très importante, c'est lui qui permet au narrateur de construire son récit. Mais son rôle est même poussé à l'extrême, comme si le seul sens existant était celui de la vue.

Comme dans « La Chambre secrète », dans « Le Chemin du retour », le regard occupe aussi un rôle central. La nouvelle correspond à un témoignage d'une expérience difficile, c'est la description d'un paysage inconnu et des mouvements que durent faire les personnages pour pouvoir sortir d'un mauvais pas.

Dans « Le Chemin de retour », le regard a une fonction essentielle : celle de percevoir par la vue pour reconnaître et identifier ce qui les entoure, et ainsi réussir à arriver sur la terre ferme avant que le niveau de l'eau ne soit pas trop haut : « Nous regardons l'île, devant nous, essayant d'estimer le temps qu'il nous faudra pour en faire le tour. » (p.38) ou encore :

« Nous regardons l'île devant nous et, à nos pieds, les pierres du passage, brunes et lisses, recouvertes par endroit d'algues verdâtres à demi desséchées. L'eau arrive presque à leur niveau. Elle est calme comme celle d'un étang. On ne la voit pas monter ; on en a cependant l'impression à cause des lignes de poussières qui se déplacent lentement à sa surface, entre les touffes de varech. » (p.38).

Le narrateur décrit le paysage et la nature qui l'entourent : « Nous n'avons pas compris tout de suite où se trouvait la digue. Nous n'avions plus, entre la côte et nous, qu'un bras de mer où l'eau s'écoulait avec violence, vers notre droite, créant en plusieurs points des rapides et des remous. » (p.41) ou encore : « Le sentier qui débouchait à cet endroit sur la plage ne ressemblait pas au chemin de terre dont nous gardions le souvenir. Nous n'avions remarqué, auparavant, la présence d'aucune barque. » (p.41).

Mais la reconnaissance du paysage qui entoure les personnages, et le choix du chemin à suivre, n'est pas évident. La nature cache des secrets, tout ne peut pas être visualisé, et ce que le regard capte n'est pas ce qui avait l'air d'être. Ainsi, les personnages retrouvent des obstacles qui les empêchent de voir pour savoir où se diriger : « Au coude, il y avait un haut talus soutenu par le muret, où venait buter la route ; vu de l'endroit que nous occupions maintenant, il dissimulait aux regards l'amorce de la digue. » (p.34).

Même s'ils perçoivent tout par la vue, il y a des choses qui ne sont pas forcément visibles quand on les regarde. L'eau constitue un obstacle pour les personnages, mais ils ne peuvent pas percevoir la rapidité de sa montée au premier abord, et ils ne peuvent pas perdre de temps car ils se trouvent dans une situation dangereuse : « En réalité il est impossible de se rendre compte de la vitesse à laquelle elle monte, puisque nous n'avons pas le temps de nous arrêter pour contrôler. Elle est peut-être étale. » (p.40). Le narrateur affirme par ailleurs que « La mer monte en effet plus vite dans le cul-de-sac le plus rapproché de l'entrée du golf. » (p.43). Il arrive quand même pourtant à percevoir l'allure de la montée de l'eau.

La perception essentiellement visuelle des dangers permet aussi de mettre en place une certaine intrigue ; la réussite de leur voyage, la découverte de la bonne voie pour arriver sur la terre ferme, dépendent aussi de ce qu'ils voient.

Quand les personnages découvrent la barque, le narrateur dit : « En nous retournant nous avons aperçu l'homme, debout près de la barque sur la petite jetée. Il regardait dans notre direction – presque, du moins, car il avait plutôt l'air d'observer une chose située un peu sur notre gauche, au milieu de l'écume. » (p.45). C'est grâce au regard qu'ils perçoivent l'homme avec la barque, et celui-ci va les aider à traverser :

« (...) avant que nous ne lui ayons adressé la parole, il a dit :

– Vous voulez traverser.

Ce n'était pas une question ; sans attendre de réponse il est descendu dans le canot. Nous nous sommes installés aussi, comme nous avons pu. » (p.45).

Un peu plus loin, un des personnages s'adresse à l'homme, mais il n'obtient pas de réponse. Il essaye une deuxième fois, mais sans succès :

« Pensant que peut-être l'homme n'avait pas entendu, Franz s'est penché en avant pour demander si nous n'avions vraiment aucune chance de passer à pied le détroit. Ce fut

sans plus de résultat. Le marin devait être sourd. Il continuait de ramer avec la régularité d'une machine, sans heurt et sans changer de route d'un degré (...). » (p.46-47).

En fait, le regard seul avait suffi à l'homme pour comprendre et pour prendre la décision de traverser. L'homme est peut-être sourd, mais cette éventuelle surdité n'empêche pas la compréhension et l'aide. Le regard apparaît ici comme le sens essentiel, le seul sens utile dans les circonstances où se trouvent les personnages ; et le seul sens nécessaire pour construire le récit.

Le regard est capital dans les textes étudiés, car c'est à travers lui que le narrateur crée le récit. Mais nous démontrerons que la fonction du regard est encore plus vaste, et bien qu'en apparence il puisse être conçu comme un élément objectif, nous remarquerons qu'en plus d'être créateur, le regard se trouve étroitement lié à l'incertitude, aspect caractéristique des récits étudiés.

6.2 Le regard, la diégèse et le portrait.

Le regard est donc un élément essentiel dans la diégèse puisqu'il est posé comme nécessaire pour raconter l'histoire. Cependant, nous allons voir que même si au premier abord le regard par lequel naît le récit est une source d'informations certaines, ce n'est pas toujours le cas. La fonction du regard ne se limite pas à la création.

Au début de Los adioses, le narrateur affirme que la seule image des mains du malade est suffisante pour savoir qu'il ne va pas guérir. Comme nous l'avons vu dans la première partie, ceci correspond plus à une prophétie qu'à une simple observation. Et il ajoute : « (...) qué artificio agregaba yo a lo que veía (...). » (p.36)⁵⁷⁴.

En effet, le narrateur ne se limite pas à rapporter ce que son regard a capté. Il ajoute ou omet des informations, car le regard n'est pas toujours objectif. Le récit est avant tout rétrospectif, c'est-à-dire que la diégèse est recréée par la mémoire du narrateur :

« Entonces sí la recuerdo, no verdaderamente a ella, no su pierna y su valija, sino a los hombres tambaleantes que salían, volviéndose uno tras otro, como si se hubieran pasado la palabra, como si se hubiera desvanecido el sexo de las mujeres que los acompañaban, para hacer preguntas e invitaciones insinceras a lo que estaba un poco más allá de la pollera, de la valija y el zapato iluminados. » (p.46-47)⁵⁷⁵.

Nous voyons donc que pour créer le récit, il y a d'autres éléments qui s'ajoutent au regard, comme le filtre de la mémoire ou le filtre du point de vue. Ce qui montre de manière significative que le regard du narrateur ne correspond pas à

⁵⁷⁴ *Les adieux*, op. cit. : « (...) je ne savais même pas que croire, ni quel élément j'ajoutais à ce que je voyais (...). » (p.44).

⁵⁷⁵ *Ibidem* : « Alors, bien sûr, je me souviens d'elle ; mais pas tant d'elle, de sa jambe et de sa valise, ... que des hommes titubants qui sortaient en se retournant l'un après l'autre, comme s'ils s'étaient donné le mot, comme s'ils oubliaient qu'ils étaient accompagnés de femmes, pour poser des questions et faire des invitations peu honnêtes à ce qui était un peu plus loin que le bord de la jupe, la valise et la chaussure illuminés. » (p.59-60).

un regard de simple observateur, ce sont les portraits. Comme nous l'avons vu dans l'étude des personnages, les portraits sont nombreux, et il s'agit de descriptions complètement désarticulées des êtres humains. Le plus flagrant est celui que le narrateur fait du malade à la fin du récit : « (...) aparte de esto, no era nada más que pómulos, la dureza de la sonrisa, el brillo de los ojos, activo e infantil. Me costaba creer que pudiera hacerse una cara con tan poca cosa : le agregé una frente ensanchada y amarilla, ojeras, líneas azules a los lados de la nariz, cejas unidas, retintas. » (p.89)⁵⁷⁶. Cette description correspond peut-être plus à une caricature qu'à un portrait. Ici, la personne n'est définie qu'à travers quelques traits, les pommettes saillantes, la dureté du sourire et l'éclat des yeux. Puis c'est le narrateur qui module le portrait à son aise. Il définit l'homme avec le moins d'information possible. À propos du malade, il précise aussi : « (...) él ya no era un hombre sino una abstracción, algo más huidizo y sin embargo más vulnerable. » (p.64)⁵⁷⁷ ; et quand il meurt, il ne représente plus qu'un « (...) conjunto inoportuno, airadamente horizontal, de zapatos, pantalones y sábanas. » (p.102)⁵⁷⁸. Il utilise le regard, et le module en fragmentant la personne décrite ; en créant un sentiment d'ambiguïté dans la description et dans la diégèse.

La première fois qu'il voit la jeune femme, il la décrit ainsi :

« No puedo saber si la había visto antes o si la descubrí en aquel momento, apoyada en el marco de la puerta: un pedazo de pollera, un zapato, un costado de la valija introducidos en la luz de las lámparas. Tal vez tampoco la haya visto entonces, en el momento en que empezó el año, y sólo imaginé; no recuerdo, su presencia inmóvil situada con exactitud entre el alborozo y la noche. » (p.46)⁵⁷⁹.

⁵⁷⁶ *Ibid.* : « (...) outre cela, il n'était que ses pommettes saillants, la dureté de son sourire, l'éclat de ses yeux, alerte et puéril. J'avais du mal à croire qu'il pût se forger un visage avec si peu de choses : je lui ajoutai un front large et jaune, des cernes, des lignes bleues de chaque côté du nez, des sourcils unis, bien foncés. » (p.132-133).

⁵⁷⁷ *Ibid.* : « (...) parce qu'il n'était plus un homme mais une abstraction, quelque chose de plus fuyant et pourtant de plus vulnérable. » (p.90).

⁵⁷⁸ *Ibid.* : « (...) masse inopportune, fâcheusement horizontale, des chaussures, du pantalon et des draps. » (p.152).

⁵⁷⁹ *Ibid.* : « Je ne me souviens pas vraiment si je l'avais vue avant ou si je l'aperçus à ce moment-là, appuyée sur le montant de la porte : un bout de jupe, une chaussure et le côté d'une valise exposés à la lumière des lampes. » (p.59).

Mais certaines fois, le narrateur fait des commentaires qui font comprendre qu'il n'a pas besoin du regard pour savoir certaines choses ou pour les « voir » : « (...) no necesité mirarla para ver su cara, para convencerme de que la cara iba a estar, hasta la muerte en días luminosos y poblados en noches semejantes a la que atravesábamos (...). » (p.52)⁵⁸⁰. Ceci est en opposition avec l'importance de la fonction du regard dans l'intégralité du récit.

Nous avons aussi vu que le regard ne constitue pas une limite pour le narrateur, autrement dit, il décrit des choses qu'il ne connaît pas ou qu'il ne peut observer, ses connaissances ou ses affirmations vont au-delà de son champ visuel ; il a d'autres sources d'informations, et son imagination n'a pas de limites. Ainsi, le narrateur affirme qu'il voit des images, des scènes du passé du malade, alors qu'il les imagine. D'autre part, il fait croire au lecteur que son champ visuel constitue une véritable limite : « No era posible saber qué se traía ella detrás de los lentes oscuros (...). » (p.65)⁵⁸¹.

Nous voyons que l'ambiguïté est présente partout, même au sein du regard, élément qui est en principe précis et objectif. A priori, soit nous avons vu quelque chose, soit nous n'avons rien vu. Mais le narrateur de Los adioses intègre le regard dans un point intermédiaire, dans l'ambiguïté.

De plus, dans Los adioses, en plus d'avoir cette fonction créatrice, tout en ayant cette caractéristique ambiguë, le regard symbolise aussi le seul moyen de communication qui reste : « “Es la primera vez que habla, pensé al entrar en el almacén ; todo lo anterior fueron monosílabos, gruñidos, gestos, una sola palabra. Está borracho, pero no de alcohol, y necesita seguir hablando, como si se despeñara y quisiera terminar cuanto antes.” » (p.88)⁵⁸². Los adioses est aussi un

⁵⁸⁰ *Ibid.* : « (...) je n'eus pas besoin de la regarder pour voir son visage, pour me convaincre que ce visage, jusqu'à la mort, en des jours lumineux et chargés, en des nuits semblables à celle que nous traversions (...). » (p.69-70).

⁵⁸¹ *Ibid.* : « Il était impossible de savoir ce qu'elle cachait derrière ses lunettes sombres (...). » (p.91).

⁵⁸² *Ibid.* : « “C'est la première fois qu'il parle”, pensai-je, en entrant dans le bistrot ; “jusqu'à maintenant, il n'y a eu que des monosyllabes, des grognements, des gestes, un seul mot. Il est ivre, mais pas d'alcool, et il sent le besoin de continuer à parler, comme s'il était en chute libre et qu'il voulait en terminer au plus vite.” » (p.131).

témoignage de l'aliénation, de la déchéance de l'homme mais aussi de la déchéance des relations entre les hommes dans la société contemporaine. Ici, le malade pousse à l'extrême son isolement et son refus de faire partie d'une communauté. On ne connaît rien sur lui, et le moyen le plus certain que possède le narrateur pour communiquer avec lui, pour l'analyser, est le regard.

Juan Carlos Onetti fait entrer le lecteur dans la conscience d'un narrateur qui le guide dans une version vraisemblable et le pousse jusqu'à ce qu'il accepte, sans hésiter, sa crédibilité. Or il s'agit d'un narrateur qui petit à petit, impose un point de vue incertain et situe l'histoire dans une zone délibérément ambiguë.

Le regard a une fonction créatrice très importante dans la diégèse. Pourtant, à plusieurs reprises, le narrateur fait un clin d'œil au lecteur puisque le regard acquiert une fonction destructrice dans le sens où, à cause du point de vue du narrateur, ce regard déconstruit une image, ou pose comme réalité visuelle quelque chose qui est de l'ordre de son imagination. C'est à ce moment-là que l'ambiguïté du regard devient remarquable, nous ne savons pas quelle description visuelle provient d'une image objective, et quelle description visuelle provient d'une image créée dans l'imagination du narrateur.

*

* *

Même si les ressources utilisées par Juan Carlos Onetti pour créer son récit, ne sont pas les mêmes que celles utilisées par Alain Robbe-Grillet, les deux auteurs accordent une grande importance au regard dans la création. Cependant, même si dans Los adioses, la fonction du regard ne se limite pas à la fonction de créer, nous verrons, à travers l'étude des nouvelles « Scène » et « La Plage », que le regard a un rôle essentiel au sein de la diégèse. Ce rôle, créateur en tant que filtre, rend incertain l'univers où se déroulent les histoires.

Le narrateur anonyme commence la narration de « Scène » avec la description optique de ce qui se voit sur scène, lors de l'ouverture du rideau : « Quand le rideau s'ouvre, la première chose que l'on aperçoit depuis la salle – entre

les pans de velours rouge qui s'écartent avec lenteur – la première chose que l'on aperçoit est un personnage vu de dos, assis à sa table de travail au milieu de la scène vivement éclairée. » (p.51). Les couleurs des objets, ainsi que l'éclairage acquièrent une grande importance.

Cependant même si les descriptions du décor et des mouvements du personnage sont visuelles, la situation spatiale du narrateur ne lui permet pas de tout percevoir par la vue : « Sa tête est tournée vers la droite – à quarante-cinq degrés environ – pas assez pour que l'on distingue les traits du visage (...). » (p.51) ; ou encore « Les traits du visage demeurent invisibles, malgré son changement d'orientation. » (p.53). Le narrateur décrit ce qu'il voit, et précise ce qu'il ne voit pas ; d'ailleurs, souvent, il interprète ou déduit ce qu'il ne voit pas, et il réussit même à imaginer ce qui n'est pas visible : « On ne voit pas non plus ses mains, bien que l'attitude du personnage laisse deviner leur position respective : la gauche étalée à plat sur des feuilles éparses, l'autre serrant un porte-plume, relevé pour un instant de réflexion au-dessus du texte interrompu. » (p.52).

Même si le narrateur fait une description très minutieuse de ce qu'il perçoit, il n'arrive pas à voir tout ce qui est présent sur scène, la diégèse se construit à partir d'un jeu de lumières et d'ombres. Il ne distingue pas le visage du personnage : « (...) pas assez pour que l'on distingue les traits du visage, sauf un commencement de profil perdu : la joue, la tempe, l'arête du maxillaire, le bord de l'oreille... » (p.51-52). La seule description qui ressemblerait le plus à un portrait est celle-ci : « Le personnage présent en scène, cependant, était de toute évidence un homme : cheveux coupés courts, veste et pantalon. » (p.57).

Néanmoins, même si le narrateur focalise sa description sur le décor et les mouvements du personnage, plus que sur la description physique du personnage, il insiste sur le regard de celui-ci : « La tête, tournée vers la droite, est dressée : le regard a quitté les livres et la phrase interrompue. Il est dirigé sur le fond de la pièce, à l'endroit où de longs rideaux de velours rouge masquent, du plafond jusqu'au sol, quelque large baie vitrée. » (p.52). Le narrateur décrit la direction du regard du personnage, mais il ne peut en savoir plus. Tout au long du récit, il revient sur celui-ci : « Son regard levé décrit ainsi tout le mur qui constitue le fond de la grande pièce,

un mur nu – c'est-à-dire sans aucun meuble – (...) » (p.53) ; « Le regard s'y arrête, tandis que les coups y retentissent de nouveau, si violents que l'on croit voir trembler le panneau de bois. » (p.53) ; ou encore : « Au bout d'un certain temps il reprend sa marche à reculons, vers la table où l'attend son ouvrage, très lentement, à petits pas réguliers et silencieux, tandis qu'il continue de fixer la porte du regard. » (p.59). Le regard du personnage acquiert une place centrale dans la description. Néanmoins, il est déconcertant car nous ne savons pas d'une manière certaine vers où il se dirige, ni pour quelle raison, ni ce qu'il cherche.

D'ailleurs, le regard du narrateur n'est pas suffisant pour restituer l'univers dans lequel se déroule la scène. Dans le récit, le narrateur fait référence au sens de l'ouïe à plusieurs reprises. D'un côté, il décrit les bruits qui s'entendent sur la scène : « On frappe à la porte, encore une fois, mais plus faiblement (...). » (p.54) ; ou encore : « On entend, plus faibles, plus disloquées encore, quelques mesures du refrain, sifflées entre les dents. » (p.55). D'un autre côté, il décrit les voix, celle d'un haut-parleur : « "Moins vite", dit à ce moment une voix dans la salle. C'est quelqu'un, sans doute, qui parle dans un porte-voix, car les syllabes résonnent avec une ampleur anormale. » (p.58). Le sens de l'ouïe perçoit ici ce que le regard ne peut pas capter, mais même si on l'entend, la voix reste abstraite et incertaine. Il pèse donc sur l'ouïe une incertitude identique à celle du regard. À la fin du récit, le narrateur décrit :

- « (...) tourné de ce côté il prononce quatre ou cinq mots indistincts.
- " Plus fort! " dit le porte-voix dans la salle.
- "À présent, ici, ma vie, encore..." prononce la voix naturelle – celle du personnage sur la scène. » (p.60).

Les sonorités et le sens de l'ouïe ont une place importante dans la diégèse de « Scène » ; c'est comme si l'ouïe venait compléter le regard, éclaircir ce que le regard n'arrive pas à percevoir. Cependant, ce qui est perçu par l'ouïe, n'est pas toujours quelque chose de certain, bien au contraire, souvent les bruits viennent déstabiliser le récit en créant un certain mystère ou l'incertitude totale. Les paroles que prononce le personnage, bien que donnant un sens à la scène, restent aussi

incertaines que ce qui avait été perçu par la vue, par exemple : « À présent, ici, ma vie, encore... » (p.60). Nous voyons donc que dans ce récit, bien qu'en ayant une place prépondérante, le regard n'est pas le seul sens existant. L'ouïe s'ajoute au regard mais n'arrive pas à éclaircir l'énigme de ce qui n'est pas percevable par la vue. La scène est décrite par segments à travers le regard et l'ouïe, en mettant en place un univers rempli d'ambiguïtés.

Dans « La Plage », comme dans les autres nouvelles d'Alain Robbe-Grillet que nous étudions, le regard a une place très significative. Bien que tout soit perçu par la vue, cela ne veut pas dire que tout ce qui est décrit visuellement soit certain et clair. Par exemple, au début du récit, le narrateur dit : « L'eau est bleue, calme, sans la moindre ondulation venant du large, bien que la plage soit ouverte sur la mer libre, jusqu'à l'horizon. » (p.64). Un peu plus loin, il ajoute : « Mais à intervalles réguliers, une vague soudaine, toujours la même, née à quelques mètres du bord, s'enfle brusquement et déferle aussitôt, toujours sur la même ligne. » (p.64). En fait, bien que l'eau soit calme, il y a des ondulations sur celle-ci. Le narrateur joue avec les impressions qu'il éprouve, même s'il est capable de relativiser : « On n'a pas alors l'impression que l'eau avance, puis se retire ; c'est au contraire, comme si tout ce mouvement s'exécutait sur place. » (p.64). Après avoir dit ceci, il décrit minutieusement les mouvements de l'eau :

« Le gonflement de l'eau produit d'abord une légère dépression, du côté de la grève, et la vague prend un peu de recul, dans un bruissement de graviers roulés ; puis elle éclate et se répand, laiteuse, sur la pente, mais pour regagner seulement le terrain perdu. C'est à peine si une montée plus forte, çà et là, vient mouiller un instant quelques décimètres supplémentaires. » (p.64).

Le regard est employé pour créer, à l'intérieur de la diégèse, un univers incertain et déconcertant ; le narrateur décrit l'eau comme immobile, et, en décrivant l'eau en mouvement, il contredit son affirmation tout de suite après.

Lors de la description des enfants, il emploie la même technique. Le portrait des enfants est d'abord une description austère, peu détaillée qui met en relief la grande ressemblance existante entre les trois enfants : « Trois enfants marchent au

long d'une grève. Ils s'avancent, côte à côte, se tenant par la main. Ils ont sensiblement la même taille, et sans doute aussi le même âge : une douzaine d'années. » (p.63). Mais juste après il nuance : « Celui du milieu, cependant, est un peu plus petit que les deux autres. » (p.63). Le portrait des enfants est fait par fragments : « Ils sont blonds, presque de la même couleur que le sable : la peau un peu plus foncée, les cheveux un peu plus clairs. » (p.65). Il insiste sur la grande ressemblance des trois enfants ; en apparence il n'y a rien qui les différencie, mais un peu plus loin, il continue :

« Leurs trois visages hâlés, plus foncés que les cheveux, se ressemblent. L'expression en est la même : sérieuse, réfléchie, préoccupée peut-être. Leurs traits aussi sont identiques, bien que, visiblement, deux de ces enfants soient des garçons et le troisième une fille. Les cheveux de la fille sont seulement un peu plus longs, un peu plus bouclés, et ses membres à peine un peu plus graciles. Mais le costume est tout à fait le même : culotte courte et chemisette, l'une et l'autre en grosse toile d'un bleu délavé. » (p.69).

La seule différence entre les trois enfants est que l'un d'eux est une fille, mais cette différence bien que visible n'est pas très marquée, puisque leurs traits sont « identiques ». Le narrateur décrit aussi l'attitude des enfants, leurs regards : « Les enfants regardent droit devant eux. Ils n'ont pas un coup d'œil vers la haute falaise, sur leur gauche, ni vers la mer (...). Ils poursuivent leur chemin, d'un pas égal et rapide. » (p.66). Ils font exactement les mêmes gestes, ont les mêmes traits et sont habillés de la même façon. À travers le portrait physique que fait le narrateur, il met en place une dépersonnalisation des enfants.

Finalement, nous remarquons à la fin de la nouvelle, que, comme dans « Scène », dans « La Plage », il y a une présence du sens de l'ouïe :

« Pendant le silence qui suit, de très lointains coups de cloche résonnent dans l'air calme.

“Voilà la cloche”, dit le plus petit des garçons, celui qui marche au milieu.

Mais le bruit des graviers que la mer aspire couvre le trop faible tintement. » (p.70-71).

Après le bruit de la cloche, ils échangent quelques mots, mais ils n'arrivent pas à savoir si c'est la première cloche ou pas :

« *C'est peut être pas la première, reprend le plus petit, si on n'a pas entendu l'autre, avant...*

(...)

"Tout à l'heure, on n'était pas si près", dit la fille. » (p.72).

Le bruit de la cloche et le sens de l'ouïe viennent jouer un rôle important dans la diégèse. Le tintement veut sûrement dire quelque chose d'important pour les enfants ; ils doivent peut-être se rendre quelque part puisque après avoir parlé de la cloche, ils « (...) n'ont pas, pour cela, modifié leur allure ; et les mêmes empreintes, derrière eux, continuent de naître, au fur et à mesure, sous leurs six pieds nus. » (p.72). Mais la cloche n'éclaircit pas leur doute, ils ne savent pas si la première cloche qu'ils ont entendue était la première à sonner. Le sens de l'ouïe vient coexister avec celui de la vue, mais il ne permet pas aux enfants de tout percevoir, et n'éclaircit pas l'incertitude créée par la description faite à travers le regard du narrateur. Bien au contraire, l'ouïe permet à son tour, d'amplifier le doute.

Nous allons maintenant voir que si cette puissance du regard du narrateur est à l'origine des récits étudiés, elle permet aussi au narrateur de moduler, nuancer, et modifier des informations, en rendant évidente l'ambiguïté dans le récit, un regard derrière lequel se cachent de multiples perspectives.

6.3 Une perspective multiple.

Dans Los adioses, comme nous avons vu dans l'étude de la figure du narrateur, l'information qu'il rapporte ne provient pas toujours de lui. Sa capacité de connaissance est limitée par les mouvements du protagoniste qui va de l'hôtel à la maison des portugaises, ou du village à la ville ; le narrateur le perd donc de vue lors de ses déplacements. Tous les événements qui font partie de ses observations ou de ce qu'il imagine sont présentés de façon directe, mais pour raconter ce qu'il n'a pas observé ou ce qu'il a simplement déduit, il se fonde sur les discours mimétiques dans lesquels il répète les confidences d'autres témoins et les dialogues entre les personnages.

Comme nous l'avons vu dans l'étude des voix narratives, l'infirmier et la femme de chambre sont les personnages qui rapportent le plus d'informations sur le protagoniste : « Entonces, aquella misma tarde o semanas después (...) el enfermero y la mucama, la Reina, empezaron a contarme la historia del epílogo en el hotel y en la casita. » (p.70)⁵⁸³. Cependant, ces informations ne proviennent pas toujours d'eux ; souvent, c'est une tierce personne qui leur a appris : « –Gunz lo encuentra peor– contaba el enfermero–. Es decir, que no mejora. Estacionario. Usted sabe, a veces nos alegramos si conseguimos un estado estacionario. Pero en otros casos es al revés, el organismo se debilita. » (p.38)⁵⁸⁴.

Les renseignements recueillis personnellement par le narrateur s'articulent avec les informations journalières que lui apportent l'infirmier et la femme de chambre ; c'est ainsi que se complètent la figure, la psychologie et la vie intérieure du protagoniste :

⁵⁸³ *Les adieux*, op. cit. : « Alors, cet après-midi-là, ou des semaines plus tard (...), l'infirmier et la femme de chambre, Reine, commencèrent à me raconter l'épilogue qui avait eu lieu à l'hôtel et à la maison. » (p.99).

⁵⁸⁴ *Ibidem* : « – Gunz le trouve plus mal, racontait l'infirmier. C'est-à-dire qu'il ne va pas mieux, qu'il est stationnaire. Vous savez, il arrive qu'on se réjouisse d'obtenir un état stationnaire ; mais dans d'autres cas c'est le contraire, l'organisme s'affaiblit. » (p.46).

« A principios de noviembre el enfermero llegó una noche al almacén y se sentó a desafiarme con la sonrisa. Le serví el vino y los platos de queso y salame; maté moscas dormidas dándole la espalda y silbando.

–¿A que no sabe? –empezó por fin el enfermero. Es de no creer. Se acuerda del tipo, ¿no? Parece que se va del hotel (...). » (p.29)⁵⁸⁵.

Tout ceci encourage l'imagination du narrateur qui devient une ombre poursuivant sans cesse la figure du malade, travaillant sur les données peu abondantes qu'il possède, et remplissant les innombrables mystères : « Porque, además, es cierto que yo estuve buscando modificaciones, fisuras y agregados y es cierto que llegué a inventarlos. » (p.63)⁵⁸⁶. À force de le voir, de l'observer, de pénétrer grâce à son imagination dans son intimité, le malade devient quelqu'un de familier pour le narrateur. C'est pour cette raison que ce dernier commence à se poser des questions sur les sentiments qu'il a envers lui : « Nunca supe si llegué a tenerle cariño ; a veces, jugando, me dejaba atraer por el pensamiento de que nunca me sería posible entenderlo. » (p.26)⁵⁸⁷.

Nous voyons donc que ce sont les témoignages et les observations visuelles du narrateur à propos de la vie quotidienne du malade, qui font avancer le récit.

L'arrivée de la femme représente le début du dévoilement du mystère que constitue le passé du malade : « –Debe haber visto el nombre en los diarios, tal vez se acuerde. Era el mejor jugador de básquetbol, todos dicen, internacional. Jugó contra los americanos, fue a Chile con el seleccionado, el último año. » (p.34)⁵⁸⁸. C'est à partir de ces renseignements que le narrateur commence à imaginer le

⁵⁸⁵ *Ibid.* : « Un soir, au début du mois de novembre, l'infirmier vint s'asseoir au bistrot avec un sourire de défi. Je lui servis son vin et des assiettes de fromage et de saucisson ; je lui tournai le dos et tuai quelques mouches endormies tout en sifflant.

– Ah mais, vous n'êtes pas au courant ? dit enfin l'infirmier. C'est pas croyable. Vous vous rappelez du type, non ? Il paraît qu'il quitte l'hôtel (...). » (p.32).

⁵⁸⁶ *Ibid.* : « Car, en outre, il est vrai que je m'étais mis à chercher des modifications, des failles, de nouveaux détails, et il est vrai que j'en vins à en inventer. » (p.88).

⁵⁸⁷ *Ibid.* : « Je ne saurai jamais si j'en vins à avoir de l'affection pour lui. Parfois, pour me distraire, je m'amusais à penser qu'il ne me serait jamais possible de le comprendre. » (p.30).

⁵⁸⁸ *Ibid.* : « – Vous devez avoir vu son nom dans les journaux, vous vous rappelez peut-être. C'était le meilleur joueur de basket-ball, tout le monde le dit, de calibre international. Il a joué contre les Américains, il est allé au Chili avec l'équipe nationale, la dernière année. » (p.40-41).

passé du malade. Mais au lieu d'imaginer, nous avons l'impression qu'il se souvient, comme s'il l'avait vécu.

Le récit, qui en apparence semble être fait par le seul point de vue du narrateur, cache en réalité différentes perspectives. Il est vrai que le récit est déterminé par le point de vue du narrateur, mais comme nous avons vu, ce n'est pas le seul point de vue qui y contribue. Comme l'information provient de différentes sources, le récit est aussi déterminé par la subjectivité des sources employées. À un moment donné, l'infirmier dit :

« Es de no creer. La chica mandó un telegrama avisando que venía y que la esperaran aquí, en la parada, en el almacén. El tren vino atrasado, más de dos horas, y se fueron. Pero no la estuvieron esperando. ¿Se imagina quién? Uno del hotel viejo, que es también uno de la sierra. ¿Adivina? El tipo. Así es la cosa: una mujer en primavera, la chica esta para el verano. » (p.50)⁵⁸⁹.

Tout comme le narrateur, les autres personnages, surtout l'infirmier et la femme de chambre, ne se limitent pas à transmettre les renseignements. Souvent, comme nous pouvons le voir dans l'exemple précédent, ils ajoutent aux renseignements factuels, des jugements, des opinions complètement individuelles et subjectives qui apparaissent comme des vérités. Ainsi, d'une manière très subtile, le lecteur se voit immergé dans un récit constitué par le regard du narrateur, et celui des autres personnages. Il accepte cette perspective multiple sans même se rendre compte qu'elle existe, et par la même occasion, accepte les préjugés et les jugements que contiennent de façon explicite ou implicite les témoignages des autres personnages et du narrateur. Il est difficile de différencier les informations factuelles et objectives, de celles qui correspondent à des déductions ou des fausses interprétations. Ainsi le narrateur reconstruit l'épilogue de l'histoire, à partir duquel il s'enferme dans son erreur, car son jugement s'appuyait non seulement sur

⁵⁸⁹ *Ibid.* : « – C'est pas croyable! La petite a envoyé un télégramme pour dire qu'elle venait et qu'on l'attende ici, à l'arrêt, au bistrot. Le train a eu du retard, plus de deux heures ; elle pensait que la personne qui devait l'attendre s'en était retournée. Mais elle n'est même pas venue. Vous imaginez qui c'est ? Quelqu'un du vieil hôtel qui est aussi de la montagne. Vous devinez ? Le type. C'est comme ça : une femme au printemps, la petite c'est pour l'été. » (p.65).

ses propres intuitions et observations, mais aussi sur le récit déformé des autres personnes qui avaient été témoins des faits. Le lecteur tombe dans l'erreur, tout comme le narrateur, jusqu'à la lecture de la lettre, à la fin du récit.

Comme certains critiques le pensent⁵⁹⁰, le narrateur de Los adioses s'efforce de construire le récit avec le procédé de la perspective multiple, car il a un but bien précis : justifier son erreur. Cet objectif répond à la question : pourquoi le tenancier écrit-il l'histoire de Los adioses ? Il y a une page clé dans la nouvelle, c'est le moment où le narrateur découvre la lettre adressée au malade, et en la lisant, il comprend que la jeune femme est la fille du malade, et donc qu'il a eu tort, qu'il a mal jugé la relation entre les trois personnages. Après avoir lu la lettre, stupéfait par la découverte, il réagit ainsi : « Sentí vergüenza y rabia, mi piel fue vergüenza durante muchos minutos y dentro de ella crecía la rabia, la humillación, el viboreo de un pequeño orgullo atormentado. Pensé hacer unas cuantas cosas (...). » (p.98)⁵⁹¹. Mais il ne put faire qu'une chose : « Lo único que hice fue quemar las cartas y tratar de olvidarme; y pude, finalmente, rehabilitarme con creces del fracaso, sólo ante mí (...). » (p.98)⁵⁹². C'est donc après avoir eu des sentiments aussi forts que la honte et la rage, qu'il décide de récapituler, de reconstruire l'histoire pour démontrer et se convaincre lui-même qu'il n'avait eu d'autre issue possible. Les commentaires des autres personnages représentent la confirmation de ce qu'il avait supposé depuis le début. La multiplicité des points de vue reflète la multiplicité des sources d'information.

Le narrateur se demande comment il a pu faire une si grande erreur. Cette question active sa mémoire, et à travers celle-ci, il démontre que son erreur a été tout à fait logique, et qu'elle est justifiable. Dans sa reconstruction rétrospective, il cherche surtout tous les éléments signifiants qui l'ont conduit à son erreur. Ces éléments sont en effet les observations et les événements ambigus qui s'interprètent

⁵⁹⁰ Cette théorie est exposée dans l'article de José Luis Coy, *Nota para una revalorización de Juan Carlos Onetti : Los adioses in Cuadernos Hispanoamericanos*, N°292-294, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional al Desarrollo (AECID), octobre-décembre 1974.

⁵⁹¹ *Los adioses*, op. cit. : « Je sentis de la honte et de la rage, ma peau ne fut que honte pendant plusieurs minutes et en elle croissait la rage, l'humiliation, la trépidation d'un petit orgueil tourmenté. Je pensai faire différentes choses (...). » (p.144).

⁵⁹² *Ibidem* : « Je ne fis que brûler les lettres et je tentai d'oublier. » (p.145).

facilement si on ne se fonde que sur les apparences et les préjugés des gens du village, qui le poussent à accepter comme vérité des opinions purement personnelles alors qu'ils n'ont pas de véritables certitudes car leur opinion ne repose que sur les apparences.

*

* *

Dans les nouvelles « Scène » et « Le Chemin du retour » d'Alain Robbe-Grillet, nous retrouvons aussi la présence de multiples perspectives. L'histoire de « Scène » est la description d'une scène de théâtre où un personnage joue un rôle. Le narrateur décrit donc rigoureusement la scène qu'il perçoit depuis sa position spatiale. Dans le récit, aucune information sur un possible changement d'endroit d'observation du narrateur n'est donnée, donc en principe, tout au long du récit, la scène est observée depuis la même perspective. Tout le récit est donc créé d'après le même point de vue.

Cependant, même si le narrateur ne bouge pas, le personnage est, quand à lui, en mouvement perpétuel : « Puis, sans bouger le buste, il fait pivoter sa tête, lentement, vers la gauche. » (p.53) ; ou encore :

« Le personnage se met debout avec précaution, écarte sa chaise en évitant de la faire traîner ou heurter le sol, se met en marche à pas muets vers les rideaux de velours. Il en écarte légèrement le bord extérieur, du côté droit, et regarde au dehors dans la direction de la porte (vers la gauche). » (p.55).

Les mouvements du personnage, que ce soit ses déplacements sur la scène ou les mouvements de son corps, de sa tête, les gestes de sa main, etc., représentent en réalité, un changement de perspective : « On distinguerait donc, à ce moment, son profil gauche, s'il ne se trouvait masqué par le pan d'étoffe rouge que la main ramène contre la joue. En revanche on peut voir maintenant, sur la table, les feuilles étalées de papier blanc. » (p.55) ; ou encore :

« Les traits du visage demeurent invisibles, malgré son changement d'orientation. En effet, après une rotation de quatre-vingt-dix degrés environ, la tête occupe maintenant une position symétrique de celle du début, par rapport à l'axe commun de la pièce, de la table et de la chaise. On aperçoit donc, en profil perdu, l'autre joue, l'autre tempe, l'autre oreille, etc. » (p.53-54).

Nous voyons donc que, lors des déplacements du personnage, le champ visuel du narrateur se modifie dans le récit, ce qui représente un changement de perspective pour le narrateur, car même s'il n'a pas changé de place, les mouvements du personnage font que sa perception de la scène change.

De plus, à plusieurs reprises, le narrateur nous propose différentes interprétations d'une même chose : « On frappe à la porte, encore une fois, mais plus faiblement, comme une supplication dernière – ou comme sans espoir, ou bien avec un calme retrouvé, ou manque d'assurance, ou n'importe quoi. » (p.54). Nous ne savons pas quel est le sens de ce bruit, ni quelle est l'intention de son émetteur.

L'univers dans lequel se déroule la scène est indéterminé. La diégèse est incertaine, il y a des choses qui restent cachées à cause de la perspective, et des informations comme les diverses interprétations du même bruit, qui sont trop aléatoires pour pouvoir faire un choix.

« Le Chemin du retour » raconte une situation assez compliquée. Le narrateur fait le récit au fur et à mesure que lui et les autres personnages avancent dans la nature. Comme nous avons vu précédemment, le regard est le sens qui domine la narration ; tout passe par le regard. « Le Chemin du retour » représente une découverte perpétuelle, c'est un récit où le narrateur fait découvrir au lecteur ce qu'il découvre lui-même avec ses yeux : « Du sommet de la côte, juste après le tournant que marquent trois ou quatre pins détachés du petit bois, on a devant soi la route qui descend jusqu'à la digue, avec le bras de mer à main droite et l'île, qui n'est pas encore tout à fait une île. » (p.34-35) ; ou encore : « Nous descendons la route à flanc de coteau, en direction de la digue. » (p.36).

Les personnages se trouvent donc en mouvement, ils avancent, changent de direction, et essayent de trouver une issue à pied. Ceci entraîne des changements spatiaux, qui à leur tour entraînent des changements de perspective. Au fur et à mesure qu'ils avancent, et que leur situation spatiale évolue, ils découvrent des choses impossibles à percevoir depuis leur situation spatiale précédente : « Une fois franchie la ligne de rochers qui jusque-là nous barrait la vue, nous avons aperçu de nouveau la terre ferme. » (p.33) ; ou encore : « Au coude, il y avait un haut talus soutenu par un muret, où venait buter la route ; vu de l'endroit que nous occupions maintenant, il dissimulait aux regards l'amorce de la digue. » (p.34). Nous voyons donc que la perspective varie d'une façon constante, avec l'évolution du récit. D'ailleurs, à un moment donné, le narrateur le formule explicitement : « C'est seulement le changement de point de vue qui nous avait un instant déconcertés : nous étions cette fois dans l'île et par surcroît nous arrivions dans le sens opposé, marchant en direction du nord alors que le bout de route se trouve orienté vers le sud. » (p.34).

Le récit comporte une multitude de points de vue. Nous constatons que tout ce qui est devant nos yeux n'est pas toujours évident, car d'autres éléments le cachent : « On ne voyait pas non plus le bas de la route qui tournait à angle droit, derrière le talus, pour se raccorder aux pierres de la chaussée. » (p.42). Et ce qui a été vu, n'est pas toujours reconnaissable, à cause du changement de perspective : « Il est difficile également de savoir quelle fraction du circuit nous avons déjà parcourue, car des pointes de terre se dressent toujours devant nos yeux et une échancrure succède à l'autre sans nous fournir le moindre repère. » (p.40).

Dans « Le Chemin du retour », la multitude de perspectives joue un rôle essentiel dans l'histoire. Ce sont les points de vue variables qui permettent aux personnages de mieux capter le territoire dans lequel ils se trouvent, de découvrir la barque, et de pouvoir traverser.

Du point de vue narratif, la multitude de perspectives permet à l'auteur de jouer avec la signification du regard. C'est-à-dire, qu'ici, il apparaît comme quelque chose d'opaque qui ne dévoile pas tout brusquement, d'un seul coup. Le regard n'est pas objectif et transparent, il faut changer de perspective, chercher, explorer,

pour découvrir ce qu'il nous cache. Le regard devient par moments, subjectif et trompeur.

6.4 Une poétique des apparences.

Le support primaire du récit Los adioses est le regard, et ce qui induit le narrateur en erreur ce sont les mauvaises interprétations des observations visuelles. Tout le récit est donc fondé sur les apparences qui sont interprétées. Un cas très significatif, qui montre la mentalité des personnages, est la conversation que tiennent la femme et la femme de chambre, Reine. Cette dernière rapporte le dialogue : « Y cuando me iba me llamó moviendo un brazo y me dijo sin burlarse : “Si usted me viera, así, como ahora, sin saber nada de mí...¿Le parece que soy una mala mujer?” “Por favor, señora”, le dije. “En todo caso, la mala mujer no es usted.” » (p.81)⁵⁹³.

Cette citation symbolise l’attitude des personnages tout au long du récit, qui, sans connaître l’histoire du malade, ni la relation qu’il a avec les deux femmes, décident de maudire la jeune femme en la considérant comme la maîtresse du malade : « Era como si todos supieran la historia, como si hubieran apostado a la misma mujer que yo y temieran verla fracasar. » (p.67)⁵⁹⁴.

Le récit se construit sur les jugements qui s’accumulent pour finalement créer une vision complètement déformée de la réalité. Cette vision de la réalité ne se fonde sur aucune vérité factuelle, car le narrateur et les autres personnages n’ont aucune certitude, ils n’ont aucune preuve qui démontre que leur opinion correspond à la réalité. Ils traduisent en termes d’infidélité tout ce qui concerne le malade et les deux femmes. Cette obsession pour interpréter tout ce qui arrive dans la vie du malade les amène à tenir des propos assez violents et exagérés, tels que :« –Habría

⁵⁹³ *Les adieux*, op. cit. : « Et juste avant que je sorte, elle m’a appelée en levant le bras et m’a dit sans rire : “En me voyant, comme ça, comme maintenant, sans rien savoir de moi... Croyez-vous que je suis une mauvaise femme ?” “Je vous en prie, madame”, je lui ai dit. “En tout cas, la mauvaise femme, ce n’est pas vous”. » (p.119).

⁵⁹⁴ *Ibidem* : « On aurait dit que tous connaissaient l’histoire, qu’ils avaient tous misé sur la même femme que moi et craignaient de la voir perdre. » (p.96).

que matarlo –decía la mucama–. Matarlo a él. A esa putita, perdóneme, no sé qué le haría. La muerte es poco si se piensa que hay un hijo. » (p.71)⁵⁹⁵.

Les autres citoyens du village ne sont pas présents individuellement dans le récit contrairement à Reine et à l'infirmier ; ils sont plutôt présents en tant que communauté. Quand le narrateur les nomme, c'est la plupart du temps, pour joindre la pensée de l'infirmier et de Reine, pour qu'ils joignent leur voix à la voix malicieuse et accusatrice : « (...) y todos, hombres y mujeres, sobre todo las inconformables, fatigadas mujeres que bajaban desde la sierra en la hora de la siesta, querían encontrar en mí alguna suerte de complicidad, la coincidencia en una vaga condenación. » (p.67)⁵⁹⁶.

Même les éléments objectifs tels que l'arrivée des deux femmes, l'arrivée des lettres, le déménagement du malade qui part de l'hôtel à la maison de la montagne sont interprétés par le narrateur et les autres personnages. Lors de la deuxième visite de la jeune fille, le narrateur dit :

« “No viene a quedarse”, pensé mientras contaba el vuelto; “no trae nada más que ropa para una noche que no va a tener siquiera. Sabe que viajó para oír una negativa, para ser razonable y aceptar, para permanecer en el resto del tiempo del hombre como un mito de dudoso consuelo”. Apenas murmuró un saludo, con la sonrisa hacia el piso. » (p.69)⁵⁹⁷.

De cette façon, lentement et avec les contributions de différents points de vue, de différentes sources, et de l'imagination, la prédiction initiale faite par le narrateur se transforme en vérité absolue et condamatoire sur l'identité de la jeune femme.

⁵⁹⁵ *Ibid.* : « – Il faudrait le tuer, disait la femme de chambre ; le tuer, lui. Et à cette petite putain, pardonnez-moi, je ne sais pas ce que je lui ferais. La mort, ce n'est pas grand-chose quand on pense qu'il y a un enfant. » (p.101).

⁵⁹⁶ *Ibid.* : « (...) et tous, hommes et femmes, surtout ces femmes fatiguées et insatiables qui descendaient de la montagne à l'heure de la sieste, recherchaient en moi une sorte de complicité, le partage d'une vague condamnation. » (p.95-96).

⁵⁹⁷ *Ibid.* : « “Elle ne vient pas pour rester”, pensai-je, en comptant la monnaie ; “elle n'a de vêtements que pour une nuit, qu'elle ne passera même pas. Elle sait qu'elle est venue pour se faire dire non, pour être raisonnable et accepter, pour continuer à être, pendant le temps qu'il reste à l'homme, comme le mythe d'une consolation incertaine”. Elle murmura à peine un salut, le sourire vers le sol. » (p.98).

Alors que cette certitude est admise, quelques lignes d'une lettre écrite par la femme et oubliée au fond d'un tiroir, viennent l'anéantir d'une manière implacable. C'est à ce moment-là, pour réduire son sentiment de culpabilité, que le narrateur commence à faire le récit rétrospectif, pour reconstruire les étapes qui l'ont conduit inévitablement à l'erreur. C'est en analysant le récit comme un procès d'autojustification créé par le narrateur, que nous pouvons expliquer l'importance qu'acquière certaines scènes comme la première visualisation des mains de l'homme. Beaucoup de faits qui normalement n'auraient pas un poids très important, deviennent ici des moments clés dans la narration, non pas par la preuve factuelle, mais par le débat et les commentaires qu'ils entraînent. Nous avons beaucoup d'exemples de cela. Lors de la première visite de la jeune fille, c'est le tenancier qui l'accompagne en voiture à l'hôtel car l'infirmier devait aller soigner un malade. Cet événement, a priori banal, devient une preuve évidente de la relation amoureuse entre l'homme et la jeune fille: « Desde afuera, a través de la cortina de la puerta de vidrio, vi que el hombre se detenía, apoyándose en el pasamanos, encogido, hecha grotesca e infantil, por un segundo, su vieja, amparada incredulidad. Me quedé hasta verlos en la escalera, abrazados e inmóviles. » (p.54)⁵⁹⁸. Après cette scène de retrouvailles, l'homme va emmener la jeune fille dans la maison qu'il avait louée, et c'est là qu'ils vont habiter pendant le séjour de la jeune fille. Lors du départ de cette dernière, l'infirmier dit :

« Y, hablando de todo, hace mal también por ella; no es caballeresco, no debía haberla llevado al hotel, donde todo el mundo lo vio vivir con la otra. Todos saben que han dormido juntos en el chalet desde que ella llegó. Y ella, puede imaginarse, todo el almuerzo mirando al plato, escondiendo los ojos. En todo caso, él no debiera exponerla, provocar mostrándola. » (p.58)⁵⁹⁹.

⁵⁹⁸ *Ibid.* : « De l'extérieur, à travers les rideaux de la porte de verre, je vis que l'homme s'arrêtait, qu'il s'appuyait sur la rampe, abattu, sa vieille et inébranlable incrédulité devenue, pour un instant, grotesque et infantile. Je restai jusqu'au moment où je les vis dans l'escalier, enlacés et immobiles. » (p.73).

⁵⁹⁹ *Ibid.* : « Pour tout dire, ce n'est pas bien pour elle non plus, ce n'est pas correct, il n'aurait pas dû l'amener à l'hôtel où tout le monde l'a vu avec l'autre. Ils savent tous qu'ils ont dormi ensemble dans la maison depuis qu'elle est arrivée. Et elle, vous pouvez vous imaginer, tout le long du repas à regarder son assiette, à se cacher les yeux. En tout cas, il ne devrait pas l'exposer, provoquer en la montrant. » (p.78-79).

Le narrateur donne une importance spéciale aux faits, la plupart du temps ordinaires, qui font partie de la vie du malade. En réalité, les événements qui se succèdent dans la vie du malade sont enveloppés par l'ambiguïté : « No dejé de vigilarlos, pero ni yo ni el enfermero podíamos oírlos. » (p.59)⁶⁰⁰. Ce manque de certitude fait que tout est possible, et crée chez les personnages qui observent ses mouvements, un grand désir d'expliquer, et donc, d'interpréter.

Ce qui arrive après n'a pas une grande importance en réalité, car l'erreur est déjà faite. Néanmoins, si nous analysons le point de vue du narrateur comme celui de quelqu'un qui essaye d'expliquer son erreur, c'est comme si dans le reste du récit, il voulait démontrer jusqu'à l'évidence l'inévitabilité de celui-ci. Peu avant qu'il découvre la vérité, il insiste : « (...) ocupaban sus horas suponiendo escenas de la vida del hombre y la muchacha encerrados allá arriba, provocativa, insultantemente libres del mundo. » (p.86)⁶⁰¹.

Nous ne pouvons pas demander au narrateur un témoignage complet et objectif des faits, car ce qu'il dit est raconté d'après ce qu'il a observé à un moment donné, d'après le point de vue trompeur avec lequel il continue de les voir maintenant, ce qui démontre clairement le caractère inévitable de son erreur, modulée en plus par la subjectivité de sa mémoire. Ce qui est intéressant, ce ne sont pas les faits en eux-mêmes, mais la façon dont ils sont filtrés, nuancés, interprétés dans la conscience de celui qui, d'une certaine façon, avait été présent, et qui a construit de nombreuses fantaisies sur eux et s'est laissé guider par les apparences que lui-même leur donnait : « De modo que pude jugar con calma a pronósticos y adivinaciones, preocuparme seriamente por sus defectos, calcular sus años, su bondad. "Estaría más cómodo si la odiara", pensaba. » (p.68)⁶⁰².

⁶⁰⁰ *Ibid.* : « Je n'arrêtais pas de les surveiller, mais ni moi ni l'infirmier ne pouvions les entendre. » (p.81).

⁶⁰¹ *Ibid.* : « (...) [ils] occupaient leur temps à imaginer des scènes de la vie provoquante [sic] de l'homme et de la jeune fille enfermés là-haut, outrageusement extérieurs au monde. » (p.128).

⁶⁰² *Ibid.* : « De sorte que je pus jouer en toute quiétude aux pronostics et aux devinettes, me préoccuper sérieusement de ses défauts, évaluer son âge, sa bonté. "Je serais plus à l'aise si je la haïssais", pensai-je. » (p.96).

L'importance et la rigueur avec laquelle le narrateur rapporte les commentaires faits par l'infirmier et Reina, la récurrente insistance sur les choses observées, et l'obstination pour analyser tout ce qui est vu, tous ces procédés sont employés intentionnellement par le narrateur pour représenter l'univers dans lequel il a méjugé l'homme. En recréant cet univers où il n'y a pas de communication avec le malade, mais seulement les apparences d'un échange, qui sont constamment mal interprétées, il fait subir au lecteur la même expérience qu'il eut lui-même, et l'entraîne dans la même erreur.

Nous voyons que la poétique des apparences correspond à une intention délibérée de Juan Carlos Onetti, préméditée et construite minutieusement pour faire tomber le lecteur dans le même piège que le narrateur. Le lecteur se laisse guider par la vision du narrateur, se laisse aller par les préjugés, et quand il découvre la véritable relation entre le malade et les deux femmes, il se rend compte qu'il a été victime de la même mentalité fermée et superficielle que le narrateur. La justification de son erreur est donc réussie.

Il est vrai que l'attitude du malade facilite la mauvaise interprétation, puisqu'il n'a pas de relation avec les gens du village et les autres malades : une aura mystérieuse et ambiguë enveloppe ce personnage. Quand le malade achète les bouteilles de vin, les gens du village pensent logiquement que c'est pour les boire, ils croient donc que le soir, quand il s'enferme avec la jeune fille, c'est autour d'un verre de vin : « El otro día compró como media docena de botellas en el hotel y se las hizo llevar al chalet. Ahora sabemos para qué se encierra. » (p.32)⁶⁰³. Cependant, lors de la mort du malade, le bistrotier se rend chez lui et dit : « En el cuarto del fondo descubrí un montón de diarios que no habían sido desplegados nunca, los que se hacía llevar con el peón del hotel ; y, en la cocina, una fila de botellas de vino, nueve, sin abrir. » (p.100)⁶⁰⁴. Dans un premier temps, nous pouvons penser que le malade jouait à faire croire aux autres qu'il avait des relations avec la jeune fille, et

⁶⁰³ *Ibid.* : « L'autre jour il a acheté près d'une demi-douzaine de bouteilles à l'hôtel et les a fait porter à la maison. Maintenant on sait pourquoi il s'enferme. » (p.37).

⁶⁰⁴ *Ibid.* : « Dans la chambre du fond, je découvris un tas de journaux qui n'avaient jamais été dépliés, ceux qu'il se faisait apporter par l'employé de l'hôtel ; et, dans la cuisine, une file de neuf bouteilles de vin qui n'avaient pas été débouchées. » (p.147).

qu'il passait les nuits avec elle à boire. Mais l'homme est trop immergé en soi-même, trop obsédé par sa maladie, trop préoccupé par la décadence de son corps pour percevoir réellement la présence des autres personnes. En fait, l'homme joue à se tromper lui-même, à faire comme si rien ne se passait, comme s'il avait une existence normale. Ceci accentue le rôle des apparences dans le récit, en rendant l'attitude du narrateur, mais aussi celle du lecteur (car il tombe dans le même piège), encore plus condamnables, surtout par rapport aux problèmes existentiels auxquels le malade doit faire face, et les soucis éphémères et superficiels sur lesquels s'attardent le narrateur, et les autres personnages.

*

* *

Nous allons voir, en étudiant « Scène », « Le Chemin du retour » et « La Chambre secrète », que derrière des narrations qui semblent objectives, où le sens visuel a un rôle essentiel dans la diégèse, se cache aussi une poétique des apparences.

Comme nous l'avons vu, la nouvelle « Scène » est une description d'une scène théâtrale depuis l'extérieur. Même si le narrateur se trouve dans la même salle, son regard ne peut pas capter tout ce qui se passe. D'un autre côté, sa position spatiale limite aussi son champ visuel, car le personnage bouge, se retourne, se déplace.

Le récit est une description détaillée de la scène faite à travers le point de vue du narrateur, en tenant compte des changements de perspective dus aux déplacements du personnage. La description est remplie de détails, et quand le narrateur se met à fournir des descriptions minutieuses, quand il n'en finit pas de donner des renseignements exacts, nous pouvons être sûr qu'il y a quelque chose de suspect.

« La tête, tournée vers la droite, est dressée : le regard a quitté les livres et la phrase interrompue. Il est dirigé vers le fond de la pièce, à l'endroit où de lourds rideaux de velours rouge masquent, du plafond jusqu'au sol, quelque large baie vitrée. Les plis des

rideaux sont verticaux et réguliers, très rapprochés les uns des autres, ménageant entre eux de profonds creux d'ombre... » (p.52)

L'abondance de précisions ne cerne pas le vrai, plus les termes sont nets et clairs, plus on se retrouve dans un monde confus :

« On frappe à la porte, encore une fois, mais plus faiblement, comme une supplication dernière – ou comme sans espoir, ou bien avec un calme retrouvé, ou manque d'assurance, ou n'importe quoi. Quelques secondes plus tard, on entend des pas lourds qui décroissent peu à peu dans un long corridor. » (p.54).

Plusieurs interprétations nous sont proposées par le narrateur qui énumère les différents sentiments que peut transmettre l'émetteur du bruit. Ce que le narrateur décrit dans cette nouvelle correspond à ce que son regard perçoit, et le reste, ce sont des interprétations des gestes du personnage sur scène.

Nous ignorons quelle est l'origine de la situation scénique, pour quelles raisons le personnage se trouve dans cette situation, la signification des différents bruits, et celle des gestes du personnage. La seule chose certaine, ce sont les descriptions visuelles, minutieuses, des gestes de ce dernier, puisque les bruits restent énigmatiques.

Dans « Le Chemin du retour », le regard a un rôle essentiel non seulement dans la création du récit et dans la diégèse, mais aussi dans l'argument de la nouvelle. Comme nous avons vu, le narrateur fait le récit à travers sa perception visuelle car l'expérience à partir de laquelle il construit la narration, a été vécue surtout à travers le regard :

« Nous descendons la route à flanc de coteau, en direction de la digue. Deux maisonnettes de pêcheurs la bordent sur la gauche ; les façades en sont crépies à neuf et fraîchement blanchies à la chaux ; seules demeurent apparentes les pierres de taille qui encadrent les ouvertures – une porte basse et une petite fenêtre carrée. » (p.36).

Tout est perçu par la vue, mais comme le paysage est inconnu pour les personnages, les objets et le décor sont décrits à travers leur apparences. De nombreuses fois, le narrateur utilise les verbes « sembler » et « paraître », ou l'expression « avoir l'air » : « L'île, contemplée de près et du ras de l'eau, semble beaucoup plus élevée que tout à l'heure – beaucoup plus vaste aussi. » (p.38) ; « Le rivage de l'île lui-même paraissait changé (...). » (p.41) ; ou encore : « Il regardait dans notre direction – presque, du moins, car il avait plutôt l'air d'observer une autre chose située un peu sur notre gauche, au milieu de l'écume. » (p.45).

Un jeu s'établit entre ce que le narrateur perçoit à travers la vue, c'est-à-dire les apparences du décor, et ce que celles-ci cachent en réalité. L'eau est le meilleur exemple, elle semble immobile mais grâce à leur logique, les personnages savent qu'elle monte : « De près, on voyait nettement la dénivellation ; au-dessus, l'eau était tout à fait lisse et en apparence immobile (...). » (p.43). La distance est aussi un exemple significatif qui prouve le rôle des apparences dans le récit :

« Nous partons d'un bon pas. Mais aussitôt le détroit franchi, nous quittons la chaussée pour descendre à droite sur la plage qui borde l'îlot et continuer en longeant la mer ; là un sol inégal, semé de rochers et de trous, rend la marche plus difficile – et moins rapide que nous ne l'avions escompté. » (p.39)

Le seul repère qu'ont les personnages, à partir duquel le narrateur fait le récit, est le repère visuel. Le narrateur sait bien qu'il faut se méfier des apparences des choses, et de ce que le paysage semble être au premier abord, car tout ne peut pas être vu d'un seul coup d'œil : « Une fois franchie la ligne de rochers qui jusque-là nous barrait la vue, nous avons aperçu de nouveau la terre ferme (...). » (p.33). Ce sont les déplacements qui lui permettent de découvrir ce qui ne pouvait pas être perçu depuis sa position antérieure ; c'est pour cela qu'il insiste tellement sur ce qui semble être le décor. Une poétique des apparences s'établit lors de la création du récit, et c'est de cette façon que le narrateur réussit à mettre en opposition les différents aspects du décor lors de la progression du récit.

Dans « La Chambre secrète », Alain Robbe-Grillet utilise le même procédé poétique. Le narrateur de cette nouvelle est présent exclusivement par son regard,

cependant, les connaissances de la scène qu'il observe, se limitent à son champ visuel. Il ne nous donne aucun renseignement supplémentaire ; le récit est ce que le narrateur voit : « La main droite de la jeune femme touche le sol juste au pied de celle-ci. Un épais bracelet de fer enserme le poignet fragile. Le bras est presque dans l'ombre, la main seule recevant assez de lumière pour que les doigts fins, écartés, soient nettement visibles (...). » (p.104).

Le fait que tout le récit soit la description du champ visuel du narrateur permet à celui-ci de mettre en place une poétique des apparences. Le regard a un grand pouvoir dans « La Chambre secrète », mais, même si cela paraît contradictoire, le regard ne permet pas toujours au narrateur de décrire des faits objectifs, car souvent l'œil ne voit que le semblant des objets et des situations : « Il est difficile de préciser les dimensions de celle-ci ; la jeune femme sacrifiée semble au premier abord y occuper une place importante, mais les vastes proportions de l'escalier qui descend jusqu'à elle indiqueraient au contraire qu'il ne s'agit pas là de la salle entière (...). » (p.100-101) ; ou encore : « Il est difficile aussi de dire d'où vient la lumière. Aucun indice, sur les colonnes ou sur le sol, ne donne la direction des rayons. Il n'y a d'ailleurs aucune fenêtre visible, aucun flambeau. » (101).

Tous les renseignements sur la position et sur l'état physique de la femme nous sont rapportés avec une grande précision, cependant cette précision visuelle ne peut pas dévoiler l'origine et les causes de cette situation. De même, la présence mystérieuse de l'homme et son identité ne sont pas dévoilées avec le regard.

« La Chambre secrète » ainsi que les autres nouvelles de Robbe-Grillet que nous étudions, sont des récits décrits essentiellement à travers la perception du regard. Néanmoins, la précision et l'objectivité avec lesquelles se caractérise le regard n'ont pas toujours leur place. Nous voyons que le manque de renseignements historiques et de communication fait du regard la seule source d'information, qui s'avèrent être superficielle, puisque, souvent, le regard ne peut percevoir que l'apparence des choses, des situations, comme le fait un cliché instantané. La poétique des apparences est mise au service du doute et de l'ambiguïté qui enveloppent les récits.

La décision de charger le regard de la création du réel est un choix radical pour les récits de Robbe-Grillet. Ainsi, il met fin à la psychologie d'introspection, et constitue la réalité selon des images immédiates. Il s'agit, à travers lui, de mettre entre parenthèses le monde familier, la conception traditionnelle du monde et de la représentation narrative. Le but est d'oublier les images et les sentiments reçus pour parvenir à des images immédiates. Par image immédiate, nous entendons une image libre de toutes préconceptions. Cette image sera donc, la plupart du temps, extrêmement précise, minutieuse et réaliste, telle l'image cinématographique. De cette façon, la description est extrêmement concrète, matérielle, et détaillée ; ce qui pourtant s'en dégage, c'est l'éclatement du réel.

Dans les textes étudiés, la fonction du regard dans l'écriture est essentielle. En plus d'être créateur du récit, il a un rôle clé dans l'univers narratif. Les auteurs réussissent à faire de lui la plus grande preuve d'incertitude, et dégagent, à travers lui et sa subjectivité, une réflexion sur l'homme et le monde qui l'entoure.

La description des hommes et des relations humaines à partir de ce qu'elles semblent être (comme c'est le cas dans Los adioses), et des situations, ou des décors qui les entourent (comme chez Robbe-Grillet), peut être vue comme le reflet du monde moderne, comme la représentation de la situation de l'homme contemporain, la transposition dans le récit, d'une réalité déconcertante. Robbe-Grillet affirme dans Pour un Nouveau Roman :

« Si j'emploie volontiers, dans bien des pages, le terme de Nouveau Roman, ce n'est pas pour désigner une école, ni même un groupe défini et constitué d'écrivains qui travailleraient dans le même sens ; il n'y a là qu'une appellation commode englobant tous ceux qui cherchent de nouvelles formes romanesques, capables d'exprimer (ou de créer) de nouvelles relations entre l'homme et le monde, tous ceux qui sont décidés à inventer le roman, c'est-à-dire, à inventer le monde. » (p.9)⁶⁰⁵.

⁶⁰⁵ Pour un Nouveau Roman, op. cit.

Au XX^e siècle, la littérature veut dévoiler la connaissance que l'homme possède de la réalité contemporaine, et veut que cette réalité soit mise en accord avec l'incertitude et l'incohérence de la vie, qu'elle reflète la situation précaire de l'homme dans le monde, et les transformations des valeurs humaines.

TROISIÈME PARTIE : ÉCRITURES DE LA FICTION

TROISIÈME PARTIE : ÉCRITURES DE LA FICTION

CHAPITRE 7 : L'espace et la mort.

7.1 Décrire la ville.

Dans l'œuvre de Juan Carlos Onetti, nous retrouvons constamment la présence de la ville. La ville est un symbole dans nombre de ses œuvres ; parfois elle devient presque un personnage. Ce n'est d'ailleurs pas pour rien qu'il a inventé Santa María, sa ville mythique, dans laquelle se déroule une grande partie de son œuvre. Et cette invention, n'étant pas un hasard, correspond à une intention délibérée de « replacer » l'homme dans son contexte, ou du moins de replacer l'homme du XX^e siècle dans son contexte. Cette présence urbaine est donc une caractéristique de l'œuvre onettienne. D'ailleurs, dans un de ses articles de critique littéraire qu'il écrivit dans les années 30 pour l'hebdomadaire Marcha, il explique le sens de cette « urbanisation » de l'espace romanesque :

« Declaramos en voz alta –para que se nos oiga en toda orilla del charco que apedreamos semanalmente- que si Fulano de Tal descubre que el gaucho Santos Aquino, de Charabón Viudo, sufre un complejo de Edipo con agregados narcisistas, y se escribe un libro sobre este asunto, nos parece que obra perfectamente bien.

Pero muy bien. Lo único que rogamos a Fulano de Tal es que haya vivido en Charabón Viudo, en mayor o menor intimidación con el paisano Aquino y su torturante complejo.

Lo malo es que cuando un escritor desea hacer una obra nacional, del tipo de lo que llamamos “literatura nuestra”, se impone la obligación de buscar o construir ranchos de totora, velorios de angelito y épicos rodeos.

Todo esto, aunque él tenga su domicilio en Montevideo. Pero habrá pasado alguna quincena de licencia en la chacra de un amigo, allá por el Miguelete. Esta experiencia le basta. Para el resto, leerá el Martín Fierro, Javier de Viana y alguna décima más o menos clásica.

Entretanto, Montevideo no existe. Aunque tenga más doctores, empleados públicos y almaceneros que todo el resto del país, la capital no tendrá vida de veras hasta que nuestros literatos se resuelvan a decirnos cómo y qué es Montevideo y la gente que la habita (...); todo esto, tiene y nos da una manera de ser propia. ¿Por qué irse a buscar los restos de un pasado con el que casi nada tenemos que ver y cada día menos, fatalmente? » (p.27)⁶⁰⁶.

Dans cette étude de la ville, nous ne nous occuperons pas de la création de Santa María et de son univers, car nous considérons que ce n'est pas le but de cette étude et qu'une thèse dans son intégralité pourrait être dédiée à ce sujet. Dans cette sous partie, nous allons aborder la naissance d'une littérature urbaine en étudiant la ville dans les œuvres de notre corpus. Comment est traitée cette nouvelle présence, et comment et de quelle manière l'univers urbain contribue à la fiction.

Son premier roman, El pozo, est un récit initiateur et symbolique en ce qui concerne l'essence de la narration onettienne. El pozo a marqué une étape historique dans la production de l'auteur ; il est le point de départ de son univers littéraire. C'est dans ces pages qu'est mise en scène une réflexion sur l'acte de la création et la construction de l'univers narratif. C'est aussi dans son premier roman où, bien que le décor soit une chambre, l'espace est un espace urbain ; la ville et son contexte sont omniprésents et ont un poids très important.

⁶⁰⁶ *Requiem por Faulkner y otros artículos*, op. cit. : « Nous déclarons à haute voix – pour que soient entendues, d'un bout à l'autre de la côte, [les pierres] qu'on jette à l'eau chaque semaine – que si Monsieur Untel découvre que le *gaucho* Santos Aquino, originaire de Charabón Viudo, souffre du complexe d'Œdipe à tendance narcissique, et qu'un livre traite ce sujet, il nous semble que Monsieur Untel agit parfaitement bien.

Plus encore que parfaitement bien. La seule chose que nous demandons à Monsieur Untel, c'est qu'il ait vécu à Charabón Viudo, dans une intimité plus ou moins grande avec le paysan Aquino et son troublant complexe.

Le problème, c'est que lorsqu'un écrivain veut faire une œuvre nationale, de celle que nous appellons « notre littérature à nous », il se voit obligé de chercher ou de construire des haciendas de roseau, des funérailles de chérubins et des rodéos épiques.

Et ce, même s'il réside à Montevideo. Mais il aura sans doute séjourné pendant une quinzaine de jours dans la propriété d'un ami aux environs de Miguelete. Cette expérience lui suffit. Pour le reste, il lira Martin Fierro, Javier de Viana, et qui que ce soit d'autres plus ou moins classiques.

Pendant ce temps, Montevideo n'existe pas. Même si elle abrite plus de médecins, de fonctionnaires et d'épiciers que tout le reste du pays, la capitale n'aura pas de véritable existence tant que nos hommes de lettres ne se décideront pas à nous dire comment et ce qu'est Montevideo, et quels sont ceux qui y habitent (...); tout cela contient et nous donne notre propre manière d'être. Pourquoi aller chercher les vestiges d'un passé qui n'a presque rien à voir avec nous, et de moins en moins chaque jour, fatalement ? ». La traduction est nôtre.

Dans El pozo, la ville n'est pas présente ou du moins peu présente, dans l'intégralité et la matérialité du texte. Il n'y a pas beaucoup de descriptions urbaines. Il n'y a pas, non plus, de descriptions de moments clés de l'intrigue du roman qui se déroulent dans des endroits précis de la ville, puisque c'est une œuvre introspective. Cependant, sa présence est indirecte, son atmosphère flotte et pénètre dans le récit. À la fin du récit, Linacero dit : « Yo soy un hombre solitario que fuma en un sitio cualquiera de la ciudad (...). » (p.85)⁶⁰⁷.

Eduardo Linacero se trouve, en ce qui concerne son espace le plus proche, enfermé dans une pièce pendant qu'il écrit le récit, c'est-à-dire dans le présent de la narration : « Hace un rato que me estaba paseando por el cuarto y se me ocurrió de golpe que lo veía por primera vez. » (p.9)⁶⁰⁸. Cependant cette chambre se situe dans une ville, et donc, dans un contexte urbain, contexte qui laisse sa trace dans le récit : « Bajé a comer. Las mismas caras de siempre, calor en las calles cubiertas de banderas y un poco de sal de más en la comida. » (p.30)⁶⁰⁹ ; ou encore : « Después, en la rambla (...). » (p.39)⁶¹⁰. Aussi, quand il évoque son passé et l'histoire de son divorce avec Cecilia, la ville est-elle présente de façon très concrète : « Pero en el sumario se cuenta que una noche desperté a Cecilia, "la obligué a vestirse con amenazas y la llevé hasta la intersección de la rambla y la calle Eduardo Acevedo". » (p.52)⁶¹¹. Et quelques pages plus loin, il poursuit : « Varias veces subió

⁶⁰⁷ *Le puits*, op. cit. : « Je suis un homme solitaire qui fume en un lieu quelconque de la ville (...). » (p.63).

⁶⁰⁸ *Ibidem* : « Tout à l'heure, en me promenant dans ma chambre, je me suis rendu compte subitement que je la voyais pour la première fois. » (p.9) Cette traduction ne restitue pas, à nos yeux, la poésie onettienne. Peut-être pourrions-nous proposer une autre traduction : « Tout à l'heure, en me promenant dans ma chambre, j'ai eu subitement l'idée que je la voyais pour la première fois. »

⁶⁰⁹ *Ibid.* : « Je suis descendu manger. Les mêmes visages de toujours, la chaleur dans les rues remplies de drapeaux, un peu trop de sel dans la nourriture. » (p.26).

⁶¹⁰ *Ibid.* : « Plus tard, dans le parc (...). » (p.31) Cette traduction ne restitue pas, à nos yeux, la poésie onettienne. Peut-être pourrions-nous proposer une autre traduction : « Plus tard, dans la promenade maritime (...). »

⁶¹¹ *Ibid.* : « Au cours de l'instruction, donc, on raconta qu'une nuit je réveillai Cécilia, "l'obligeai à s'habiller en la menaçant, puis la conduisit à l'intersection du parc et de la rue Acevedo" (...). » (p.41). Cette traduction ne restitue pas, à nos yeux, la poésie onettienne. Peut-être pourrions-nous proposer une autre traduction : « "(...) l'intersection de la promenade maritime et de la rue Acevedo" (...). »

la calle y vino hacia mí con el vestido blanco donde el viento golpeaba haciéndola inclinarse. » (p.56)⁶¹².

La ville est présente à travers les bruits, à travers les attitudes des gens, à travers son essence : « Las mismas caras de siempre, calor en las calles cubiertas de banderas (...). » (p.30)⁶¹³. Plusieurs signes nous amènent à affirmer qu'il s'agit de Montevideo : « "(...) la llevé hasta la intersección de la rambla y la calle Eduardo Acevedo". » (p.52)⁶¹⁴. Cet endroit existe à Montevideo⁶¹⁵. Cependant le choix de ne pas nommer la ville est délibéré. Il s'agit plutôt de transformer la ville en une présence symbolique. Ce n'est pas la ville dans sa particularité qui intéresse l'auteur, mais son âme, ce qu'elle arrive à produire.

En ce qui concerne le reste des données spatiales de El pozo, elles se trouvent bien loin de l'espace urbain car il s'agit d'espaces dans lesquels ont lieu les rêves éveillés de Linacero. Ces espaces sont des espaces oniriques qui existent très probablement, mais quand Linacero en parle c'est parce qu'il les imagine.

Il est probable que Linacero imagine tous ces endroits, ces contextes si éloignés de sa réalité urbaine, car celle-ci l'opprime. Au début du texte, il évoque le dégoût que les gens provoquent en lui : « Después me puse a mirar por la ventana, distraído, buscando descubrir cómo era la cara de la prostituta. Las gentes del patio me resultaron más repugnantes que nunca. Estaban, como siempre, la mujer gorda lavando en la pileta, rezongando sobre la vida y el almacenero (...). » (p.11)⁶¹⁶. C'est probablement pour pouvoir s'évader, qu'il imagine les rêves éveillés ou aventure imaginaires ; pour pouvoir s'éloigner de la ville.

⁶¹² *Ibid.* : « (...) plusieurs fois elle revint vers moi, avec la robe blanche que frappait le vent, la faisant se courber. » (p.44).

⁶¹³ *Ibid.* : « Les mêmes visages de toujours, la chaleur dans les rues remplies de drapeaux (...). » (p.26).

⁶¹⁴ *Ibid.* : « "(...) la conduisit à l'intersection du parc et de la rue Acevedo" (...). » (p.41). Cette traduction ne restitue pas, à nos yeux, la poésie onettienne. Peut-être pourrions-nous proposer une autre traduction : « "(...) l'intersection de la promenade maritime et de la rue Acevedo" (...). ».

⁶¹⁵ Voir l'annexe IV: Plans de la ville de Montevideo, Uruguay, p.481.

⁶¹⁶ *Le puits*, op. cit. : « Puis, je me suis mis à regarder par la fenêtre, d'un air distrait, en tentant de découvrir les traits du visage de la prostituée. Les gens dans la cour m'ont paru plus répugnants que jamais. Il y avait, comme toujours, la grosse femme qui faisait le lavage dans son bassin, en rouspétant contre la vie et l'épicier (...). » (p.10).

L'existence d'individus tels que Linacero, et les angoisses et problématiques auxquelles ils font face sont aussi le résultat de la ville. Ils ont leur raison d'être dans un contexte urbain et global. Onetti expose l'individu urbain et son contexte.

El Pozo marque un point d'inflexion dans la littérature latino-américaine. C'est à partir de cette œuvre que l'homme urbain qui vit ou survit dans les villes va cesser d'être invisible et va retrouver sa place, fantôme du XX^e siècle « indifférent moral » selon Onetti.

Omar Prego et María Angélica Petit résument très bien le phénomène social qui est à l'origine de cette transformation démographique de l'espace dans leur livre Juan Carlos Onetti o la salvación por la escritura :

« El fenómeno de la concentración urbana de la población (...) era ya un hecho más que sobresaliente de la realidad demográfica de Uruguay (...).

La importante incorporación de inmigrantes –españoles, italianos, franceses– y la migración interna campo-ciudad, en estrecha relación con un sistema económico agropecuario de ganadería extensiva y con el sistema de propiedad y tenencia de la tierra, implicaron un rápido proceso de urbanización. (...)

El censo de la población de 1908, un año antes del nacimiento de Onetti, indicaba que Montevideo, su ciudad natal, albergaba ya por entonces, el 29 por 100 de la población del país, y en 1926, el 81 por ciento de los asalariados. Impulsada por la ideología batllista, surge en los centros urbanos, y fundamentalmente en Montevideo, una importante clase media. La gratuidad de la enseñanza y una precoz y avanzada legislación laboral fueron eficaces resortes de movilidad social ascendente (...). Sin embargo, quedaron intactas las estructuras en el campo y la situación de economía dependiente solo se modificó con agravante resultado, cuando a partir de la Primera Guerra Mundial, el Uruguay pasó de la esfera de influencia de Gran Bretaña a la de Estados Unidos.

Un sector terciario, desproporcionado en relación a la infraestructura económica en este país subdesarrollado con fisionomía propia, aumentó y agravó el hecho demográfico de la exagerada urbanización.

Esta incompleta caracterización económico-social explica, no obstante, el nacimiento de ese indiferente moral y de esas mujeres marginadas que habitan las novelas de Onetti

y que recorren las calles de esas cosmopolitas ciudades que son Montevideo y Buenos Aires, donde alternativamente vivió el escritor. » (p.39-40)⁶¹⁷.

*

*

*

Dans El astillero, Onetti introduit le lecteur dans l'univers de Santa María, là où tout le monde onettien prend place et a une place. C'est le retour de Larsen à Santa María, ville d'où il avait été banni. Comme nous avons vu dans l'étude du chronotope, le roman est structuré à partir des espaces dans lesquels se déplace Larsen. Cependant, la plupart du roman se déroule à Port-Chantier qui se situe à proximité de Santa María, même si Santa María reste un espace central dû aux différents déplacements qu'y fait Larsen. En tout cas, l'espace urbain est fondamental dans ce texte. C'est là où se réfugie Larsen, la dernière tentative de succès qu'il se donne : « Bajó en el muelle que llamaban Puerto Astillero, detrás de una mujer gorda y vieja, de una canasta y una niña dormida, como podría, tal vez, haber bajado en cualquier parte. » (p.63)⁶¹⁸, dit le narrateur à propos de l'arrivée de

⁶¹⁷ PREGO, Omar ; PETIT, María Angélica, *Juan Carlos Onetti o la salvación por la escritura*, op.cit.: Ce texte n'a pas été traduit en français. Nous traduisons les passages cités : « Le phénomène de la concentration urbaine de la population (...) était déjà un fait plus que remarquable de la réalité démographique uruguayenne (...).

La vaste incorporation d'immigrants – espagnols, italiens, français – et la migration interne campagne-ville, étroitement liée au système économique agricole d'élevage extensif et au système de propriété et de possession des terres, ont entraîné un processus d'urbanisation rapide. (...)

Le recensement de la population de 1908, un an avant la naissance d'Onetti, indiquait que Montevideo, sa ville natale, hébergeait, déjà à cette époque, 29 pour 100 de la population du pays, et en 1926, 81 pour cent des salariés. Impulsée par l'idéologie Batlliste, une classe moyenne a surgi dans les centres urbains, et fondamentalement à Montevideo. La gratuité de l'enseignement et une législation du travail précoce et moderne ont été d'efficaces ressorts pour une mobilité sociale ascendante (...). Cependant, les structures des zones rurales sont restées intactes et la situation d'économie dépendante ne s'est modifiée que pour avoir un résultat pire, lorsque, à partir de la Première Guerre mondiale, l'Uruguay a basculé de la sphère d'influence de la Grande Bretagne, à celle des États-Unis.

Un secteur tertiaire, disproportionné par rapport aux infrastructures économiques de ce pays sous-développé ayant une physionomie particulière, a augmenté et aggravé le fait démographique d'une urbanisation excessive.

Cette caractérisation économique-sociale incomplète explique, par ailleurs, la naissance de cet indifférent moral et de ces femmes marginalisées qui habitent les romans d'Onetti et qui parcourent les rues de ces villes cosmopolites que sont Montevideo et Buenos Aires, où l'auteur a vécu en alternance. ». La traduction est nôtre.

⁶¹⁸ *Le chantier*, op. cit. : « Il descendit à l'arrêt appelé Port-Chantier derrière une grosse femme âgée, une corbeille et une petite fille endormie, comme il aurait pu descendre n'importe où ailleurs. » (p.18-19).

Larsen à Port-Chantier. Puis un peu plus loin, Larsen marche dans la ville, et le narrateur affirme :

« Calles de tierra o barro, sin huellas de vehículos, fragmentadas por las promesas de luz de las flamantes columnas del alumbrado; y a su espalda el incomprensible edificio de cemento, la rampa vacía de barcos, de obreros, las grúas de hierro viejo que habrían de chirriar y quebrarse en cuanto alguien quisiera ponerlas en movimiento. » (p.64)⁶¹⁹.

Il est vrai, comme l'affirme le narrateur lors de l'arrivée de Larsen, qu'il pourrait s'agir de n'importe quelle ville. Mais s'il s'agit de Santa María et de Port-Chantier, c'est parce qu'il est question du « retour » de Larsen, et que la narration est chargée de passé, car le passé de Larsen est essentiel dans l'intrigue. Ce sont les retrouvailles d'un Larsen vieilli et d'un espace qui est, lui aussi, atteint par le temps. Cette fois-ci, le narrateur va surtout insister sur la dégradation de l'espace. Dès l'arrivée de Larsen à Port-Chantier, le narrateur affirme :

« Fue trepando, sin aprensiones, la tierra húmeda paralela a los anchos tablones grises y verdosos, unidos por yuyos; miró el par de grúas herrumbradas, el edificio gris, cúbico, excesivo en el paisaje llano, las letras enormes, carcomidas, que apenas susurraban, como un gigante afónico, Jeremías Petrus & Cía. » (p.63)⁶²⁰.

Cette première description de la ville met en évidence son abandon :
« Continuó andando entre casas pobres, entre cercos de alambre con tallos de enredaderas, entre gritos de cuzcos y mujeres que abandonaban la azada o

⁶¹⁹ *Ibidem* : « Rues de terre ou de boue, sans traces de voitures, coupées de loin en loin par la promesse de lumière de poteaux tout neufs et, derrière lui, l'incompréhensible bâtisse de ciment, la cale sèche veuve de bateaux, d'ouvriers, les vieilles grues rouillées qui grincerait et s'effondreraient sûrement si on essayait de les remettre en marche. » (p.19).

⁶²⁰ *Ibid.* : « Il grimpa avec assurance le talus de terre humide, parallèle aux larges planches grises et verdâtres reliées par de l'herbe, regarda les deux grues rouillées, la bâtisse grise, cubique, excessive dans ce paysage plat et désert, les lettres énormes, à demi-effacées qui murmuraient à peine comme un géant aphone : JÉRÉMIAS PETRUS & Cie. » (p.19).

interrumpían el fregoteo en las tintas para mirarlo con disimulo y esperar. » (p.64).⁶²¹
C'est un abandon chronique, une décadence visuelle évidente, comme celle de Larsen, inévitable, et face à laquelle on ne peut rien faire.

Tout ce qui entoure Larsen est en pleine dégradation, la maison de Gálvez est décrite ainsi : « (...) miró alrededor, la casa de madera que parecía la reproducción agrandada de una casilla de perro, con tres escalones vencidos que llevaban hasta el umbral, con rastros de haber estado pintada de azul (...). » (p.94)⁶²².

Il s'agit d'une atmosphère dégradée, un espace urbain en décomposition ; reflet de Larsen, de sa décadence et du non-retour. Le seul espace qui n'est pas ravagé est la maison de Petrus, que Larsen ambitionne de posséder mais à laquelle il n'aura jamais accès. Comme dit Antonio Muñoz Molina dans la préface de Los adioses : « En el universo de Onetti el tiempo y la experiencia nunca traen madurez, sino deterioro y corrupción. » (p.8-9)⁶²³.

*

*

*

Dans Los adioses, nous ne retrouvons pas la présence d'un espace urbain comme nous l'avons vu dans les autres œuvres. Le texte se déroule dans un petit village de montagne, jamais nommé mais évoqué : « Lo volví a mirar mientras tomaba la cerveza, vuelto hacia el camino y la sierra (...). » (p.18)⁶²⁴. C'est donc une exception dans les œuvres de notre corpus d'étude. Cependant, même si la ville n'appartient pas à l'espace dans lequel se déroule l'action du récit (car le narrateur a une position fixe derrière le comptoir), elle est mentionnée :

⁶²¹ *Ibid.* : « Il continua d'avancer entre des maisons pauvres, des clôtures de grillage tressé de clématite, des aboiements de roquets et des femmes qui posaient leur sarcloir ou s'arrêtaient de frotter dans leurs baquets pour le regarder du coin de l'œil et attendre. » (p.19).

⁶²² *Ibid.* : « (...) [il] regarda autour de lui, la maison de bois qui ressemblait à la reproduction agrandie d'une niche à chien avec les trois marches usées qui conduisaient au seuil, les traces de peinture bleue [sic] délavée (...). » (p.61).

⁶²³ *Los adioses*, op. cit. : « Dans l'univers d'Onetti, le temps et l'expérience n'apportent jamais maturité, mais plutôt déchéance et corruption. » (p.9). La traduction est nôtre.

⁶²⁴ *Ibidem* : « Je le regardai à nouveau pendant qu'il buvait sa bière, le regard tourné vers la route et la montagne (...). » (p.17).

« Supe por el enfermero que iba a la ciudad para despachar dos cartas los días que había tren para la capital, y del correo iba a sentarse en la ventana de un café, frente a la catedral, allí tomaba su cerveza. Yo lo imaginaba, solitario y perezoso, mirando la iglesia como miraba la sierra desde el almacén, sin aceptarles un significado, casi para eliminarlos, empeñado en deformar piedras y columnas, la escalinata oscurecida. » (p.20-21)⁶²⁵.

L'espace urbain est une présence qui flotte dans le récit, car le personnage central a dû partir de la ville pour venir dans le village se soigner, mais aussi, comme nous le voyons dans la citation précédente, car il fait des allers et retours à la ville pour envoyer ses lettres. Les lettres qu'il reçoit, insistent aussi sur l'omniprésence de la ville, car elles sont essentielles pour la trame de l'histoire et elles arrivent avec régularité : « Pero las cartas que le mandaban desde la capital las recibía yo en el almacén y se las enviaba con el muchacho de los Levy (...). » (p.22)⁶²⁶.

Le personnage maintient un lien avec la capitale c'est pourquoi, même si elle se trouve à la périphérie du récit, la ville acquiert une certaine forme dans le texte. Néanmoins, sa présence devient explicite et constante à cause d'un détail, d'une image qui devient un leitmotiv :

« Después empecé a verlo desde el hotel en ómnibus y esperar frente al almacén el otro, el que iba hasta la ciudad; casi nunca entraba, seguía vestido con las ropas que se trajo, siempre con corbata y sombrero, distinto, inconfundible, sin bombachas, sin alpargatas, sin las camisas y los pañuelos de colores que usaban los demás. Llegaba después del almuerzo, con el traje que usaba en la capital, empecinado, manteniendo su aire de soledad, ignorando los remolinos de tierra, el calor y el frío, despreocupado del

⁶²⁵ *Ibid.* : « J'appris par l'infirmier qu'il allait à la ville pour envoyer deux lettres les jours où il y avait un train pour la capitale et que, après être allé au bureau de poste, il allait s'asseoir à la fenêtre d'un café, en face de la cathédrale, pour y prendre une bière. Et je l'imaginais, solitaire et paresseux, regardant l'église de la même manière qu'il regardait la montagne, du bistrot, sans accorder de sens, presque pour les éliminer, cherchant à déformer les pierres, les colonnes, le parvis noirci. » (p.21).

⁶²⁶ *Ibid.* : « Mais les lettres qu'on lui envoyait de la capitale, c'est moi qui les recevais au bistrot et je les lui faisais porter par le fils des Lévy (...). » (p.24).

bienestar de su cuerpo: defendiéndose con las ropas, el sombrero y los polvorientos zapatos de la aceptación de estar enfermo y separado. » (p.20)⁶²⁷.

Tout au long du texte, le narrateur insiste sur la façon qu'a le malade de s'habiller, toujours fidèle à ses vêtements urbains : « Continuaba viéndolo entrar cada mediodía, al almacén, con su traje gris de ciudad, el sombrero hacia la nuca, haciéndome una corta, sorda ficción de saludo. » (p.26)⁶²⁸ ; ou encore : « (...) muy de tarde en tarde se acomodaba en el rincón del mostrador para repetir su perfil encima de la botella de cerveza –de nuevo con su riguroso traje de ciudadano, corbata y sombrero– (...). » (p.37)⁶²⁹. Et puis, à un moment donné, le narrateur le décrit à travers ses habits : « (...) dentro del sobretodo negro, oloroso, anacrónico (...). » (p.89)⁶³⁰. Parce que, effectivement, sa présence, dessinée par de tels habits, est anachronique. Son allure, son apparence, ses manières, appartiennent à un autre espace, loin de la réalité de son présent, à un espace urbain. La narration insiste sur ce point, sur le fait que le personnage n'est pas à sa place, il est décontextualisé. Et en effet cette décontextualisation du personnage, cette présence hors du lieu et hors du temps est due au manque d'acceptation de sa situation. Il ne veut pas accepter le choix qu'il a fait pour guérir sa maladie, car il n'y croit pas ; il veut être ailleurs, dans sa vie quotidienne, dans sa ville :

« Hacía el viaje de cerca de una hora a la ciudad para no despachar sus cartas en el almacén, que también es estafeta de correos; y lo hacía por culpa o mérito de la misma yerta, obsesionada voluntad de no admitir, por fidelidad al juego candoroso de no estar aquí sino allá, el juego cuyas reglas establecen que los efectos son infinitamente más

⁶²⁷ *Ibid.* : « Ensuite, je commençai à le voir venir de l'hôtel par le car, puis attendre devant le bistrot l'autre car qui allait à la ville. Il n'entrait presque jamais. Il mettait les vêtements qu'il avait apporté avec lui ; toujours la cravate et le chapeau ; différent, unique, sans les *bombachas*, les espadrilles, les chemises et les foulards de couleur que portaient les autres. Il arrivait après le déjeuner avec son habit de ville, obstiné, conservant son air solitaire, loin des tourbillons de poussière, de la chaleur et du froid, insouciant du bien-être de son corps. Avec ses vêtements, son chapeau et ses souliers poudreux, il tentait d'ignorer la maladie et l'isolement. » (p.20-21).

⁶²⁸ *Ibid.* : « Je continuais à le voir entrer au bistrot chaque midi, avec son habit gris de ville, son chapeau rabattu sur la nuque, son semblant de salut bref et sourd. » (p.31).

⁶²⁹ *Ibid.* : « Il venait encore s'installer dans le coin du comptoir, mais de moins en moins souvent ; il offrait son profil au-dessus de la bouteille de bière – toujours avec son habit de ville, sa cravate, son chapeau – (...). » (p.45).

⁶³⁰ *Ibid.* : « (...) dans son pardessus noir, parfumé, anachronique. » (p.132).

importantes que las causas y que éstas pueden ser sustituidas, perfeccionadas, olvidadas. » (p.21)⁶³¹.

Ici la ville est présente à travers un de ses multiples habitants. Parce que la ville, dans l'œuvre d'Onetti, existe par ses habitants, elle a été créée par les âmes qui l'habitent et les âmes qui y habitent sont à leur tour le produit de la ville, c'est une relation en miroir, l'un ne va pas sans l'autre.

*

* *

Presencia⁶³², nouvelle qu'Onetti publia pendant son exil à Madrid, est le reflet de la réalité urbaine de l'auteur durant l'exil. Dans cette nouvelle poignante, Onetti peint l'intersection entre son monde intérieur, à savoir la fiction du monde de Santa María, et son expérience dans l'exil. Et la ville est toujours là.

Il s'agit d'un habitant de Santa María, Jorge Malabia, qui vit à Madrid, exilé de Santa María à cause de la dictature militaire du général Cot. Il engage les services d'un détective pour avoir des informations sur la vie de María José, son amoureuse, emprisonnée à Santa María. Depuis le début, ce n'est qu'une farce car le détective lui donne des renseignements comme si elle habitait Madrid. Mais à la fin de la nouvelle, en plus de dérisoire, cette farce qu'avait mis en place Malabia pour échapper à la réalité, s'avère inutile et absurde. Il reçoit Presencia, journal édité par des exilés sanmariens, dans lequel il lit :

« María José Lemos, estudiante, detenida en la isla de Latorre desde el golpe militar, fue apresada por efectivos de la Guardia Nacional el 5 de abril, fecha en la cual

⁶³¹ *Ibid.* : « Il effectuait le voyage de près d'une heure jusqu'à la ville afin de ne pas envoyer ses lettres du bistrot, qui sert aussi de bureau de poste. Il le faisait, contraint – ou aidé – par son refus obstiné d'accepter la réalité, il le faisait par fidélité à ce jeu candide de cache-cache, jeu dont les règles établissent que les effets son infiniment plus importants que les causes et que celles-ci peuvent parfaitement être substituées, améliorées, oubliées. » (p. 22).

⁶³² ONETTI, Juan Carlos, *Presencia* in *Cuentos Completos*, Madrid, Santillana Ediciones Generales, 2009. Dorénavant, chaque fois que je citerai *Presencia*, l'édition sera toujours la même et j'indiquerai entre parenthèses les pages auxquelles je me réfère. Cette nouvelle n'a pas été traduite en français. Nous traduisons les passages cités.

abandonaba el penal y recuperaba la libertad. Desde entonces se encuentra desaparecida, sin que ninguna autoridad militar ni policial se responsabilice de su paradero. » (p.420)⁶³³.

Non seulement María José n'habite pas Madrid, mais en plus, elle est portée disparue.

Madrid apparaît comme l'espace de l'exil, la possibilité de reconstruire une vie, l'espoir de l'existence. Tandis que Santa María représente la censure, la torture et la mort.

Les rues de Madrid sont présentes : « Cuando terminé de vomitar pude acabar la noche caminando con torpeza por las calles escasas de gente, donde cada coche, cada semáforo, cada paseante, era útil para distraerme, para darme algo fugaz de diversión y de olvido. » (p.418)⁶³⁴. Cependant, même si Madrid, ville de l'exil, représente la seule possibilité de survie, la possibilité d'un futur, d'une existence ; ce sera une existence mutilée. Madrid est aussi le seul lieu d'espérance, mais pas tout à fait, car c'est une espérance tronquée. Malabia vit l'exil comme une sorte d'enfer, amputé de son contexte, de sa ville, de son entourage, de son passé, de son histoire ; il doit se reconstruire dans la solitude, et l'exil, dans ces conditions, représente une autre sorte de torture.

Santa María est l'endroit où il voudrait être, une sorte de paradis empoisonné. Son esprit réside plus à Santa María qu'à Madrid :

« A veces recibía "Presencia", un fascículo impreso en una multcopista siempre pobremente entintada. Me llegaba desde los lugares más ilógicos del mundo y yo imaginaba al desconocido grupo de sanmarianos turnándose para redactarlo y repartirlo.

⁶³³ *Ibidem* : « María José Lemos, étudiante, détenue dans l'île de Latorre depuis le putsch militaire, fut capturée par des effectifs de la garde nationale le 5 avril, date à laquelle elle abandonnait la prison et retrouvait la liberté. Dès lors, elle est portée disparue, sans qu'aucune autorité militaire ou policière ne s'en déclare responsable. ». La traduction est nôtre.

⁶³⁴ *Ibid.* : « Après avoir fini de vomir, je fus capable d'achever la nuit en marchant avec maladresse dans les rues presque sans personne, où chaque voiture, chaque feu, chaque passant servait à me distraire, à me donner fugitivement un peu de diversion et d'oubli. ». La traduction est nôtre.

Siempre malas noticias. La tiranía del general Cot era salvaje y se necesitaba vocación de martirio para hacer aquella tarea. Y yo estaba obligado a gastar dinero de la expropiación en María José, y sólo en ella. » (p.413)⁶³⁵.

Nous allons voir que l'image de la ville comme espace de répression et de torture illustré dans Presencia par Santa María prend de l'ampleur avec la ville de Para esta noche.

*

* *

Dans Para esta noche, la ville est aussi présentée comme un espace envahi par la guerre et par la destruction, les descriptions où elle apparaît assiégée par la violence sont très nombreuses : « ¿Qué hay afuera, Ossorio ? Bombas de dos mil kilos, tu muerte, mi muerte. » (p.187)⁶³⁶ ; ou encore : « (...) en el ancho de la ciudad recorrida por autos policiales, el terror, bajo el pesado cielo amenazante. » (p.190)⁶³⁷. Le narrateur fait souvent allusion aux rues de la ville comme s'il s'agissait d'un décor rouge, envahi par le feu des explosions : « (...) le pagó y caminó lentamente en dirección contraria a la de la pensión hasta que el coche desapareció en la calle del costado, desierta, atravesada solamente en el fondo por un rápido tranvía de luces rojas. » (p.152)⁶³⁸ ; ou encore : « (...) el mundo quedaba incendiado a sus espaldas, que no tenía que recorrer del mundo sombrío y rojo más que diez cuadras en pendiente hasta el puerto, olvidado el dolor de la pierna dentro del

⁶³⁵ *Ibid.* : « Parfois je recevais *Presencia*, une brochure imprimée dans une polycopieuse toujours misérablement pourvue d'encre. Elle me venait des endroits les plus illogiques du monde et j'imaginai le groupe de Sanmariens inconnus se relayant pour la rédiger et la distribuer. Toujours de mauvaises nouvelles. La tyrannie du général Cot était sauvage et il fallait une vocation de martyr pour accomplir cette tâche. Et moi j'étais obligé de dépenser l'argent de l'expropriation pour María José, et seulement pour elle. » La traduction est nôtre.

⁶³⁶ *Une nuit de chien*, op. cit. : « – Qu'y a-t-il dehors, Ossorio ? Des bombe de deux mille kilos, ta mort, ma mort. » (p.234)

⁶³⁷ *Ibidem* : « (...) à l'étendue de la ville parcourue par les policiers, la terreur, sous le ciel lourd et menaçant. » (p.237).

⁶³⁸ *Ibid.* : « (...) [il] le paya et marcha lentement en direction contraire à celle de la pension, jusqu'à ce que la voiture eût disparu dans la rue transversale, déserte, où seul, au fond, traversait un tramway rapide orné de lumières rouges. » (p.189).

resplandor del incendio. » (p.235)⁶³⁹. Dans cet univers dominé par une obscurité qui n'est brisée que par le rouge de la guerre, les seuls bruits présents sont ceux des explosions : « Entonces empezaron a reventar las explosiones, con un doble ruido, como si se iniciaran en los techos de las casas y terminaran, emitirían una sorda réplica en los sótanos, bajo los cimientos, adentro de la tierra. » (p.231)⁶⁴⁰, et quand les explosions s'interrompent, ce qui reste, ce sont les gémissements, et la souffrance : « (...) sin oír ya las explosiones ni las sirenas; la calle sin otro ruido que el lamento irregular de la gente perdida bajo la muerte. » (p.236)⁶⁴¹.

La ville apparaît ici comme un labyrinthe, étant donné que les personnages parcourent ses rues et qu'aucun nom n'est donné, toutes les rues se ressemblent ; et l'issue ne se trouve nulle part. La présence de la ville est si intense qu'elle devient angoissante et même étouffante.

L'absence de nom des rues et de la ville interdit les repères et prive l'espace d'une identité propre. Il est vrai, comme l'affirme Gabriel Saad dans sa thèse doctorale, qu'« En effet, il y a maintes coïncidences entre l'anecdote de Para esta noche et la situation que connurent, à Valence ou à Alicante, les derniers combattants de la République dans les heures qui précèdent l'arrivée des troupes franquistes. » (p.219)⁶⁴².

Nombreux sont les critiques qui ont affirmé que la ville de Para esta noche était la ville de Valence, et même une ville argentine pendant la dictature, mais comme l'affirme Gabriel Saad : « Ce "dernier bateau" (dans Para esta noche le "Bouver") a été bien l'obsession de bien des républicains et, pour nombre d'entre

⁶³⁹ *Ibid.* : « (...) que le monde prenait feu derrière lui, qu'il n'avait à parcourir du monde sombre et rouge qu'un kilomètre, en pente, jusqu'au port, oubliant la douleur de la jambe dans le reflet des flammes. » (p.298). Cette traduction ne restitue pas, à nos yeux, la poétique onettienne. Peut-être pourrions-nous proposer une autre traduction : « (...) dans la splendeur de l'incendie. »

⁶⁴⁰ *Ibid.* : « Alors les explosions commencèrent, avec un bruit double, comme si elles naissaient dans les toits des maisons et s'achevaient dans un écho sourd au fond des caves, sous le ciment, dans la terre. » (p.291).

⁶⁴¹ *Ibid.* : « (...) sans entendre maintenant les explosions et les sirènes dans la rue où seul l'entouraient les gémissements irréguliers des gens perdus au milieu de la mort. » (p.299).

⁶⁴² SAAD, Gabriel, *Invariantes et systèmes de production du récit dans l'œuvre de Juan Carlos Onetti, étude comparée de cinq éditions de Para esta noche*. Thèse soutenue en 1979 à Paris III, Sorbonne Nouvelle sous la direction du Professeur Paul Verdevoye.

eux, la seule façon d'échapper à la mort. Une telle situation n'exista jamais en Argentine (...). » (p.219)⁶⁴³.

Le choix d'Onetti de ne pas nommer la ville de Para esta noche est plus qu'évident :

« Il faut donc accepter une réalité : celle que le texte propose, à savoir, que cette ville est une utopie au sens le plus strict du terme, c'est-à-dire, qu'elle n'a pas de place dans une géographie précise, qu'on ne la trouvera sur aucune carte, qu'elle n'existe que dans le texte (qui la produit) et qu'il est parfaitement inutile, voire oiseux, de lui chercher un référent précis. Ni Buenos Aires, ni Valence, ni Alicante, mais tout simplement la ville de Para esta noche. » (p.220)⁶⁴⁴.

Effectivement comme l'affirme Gabriel Saad, il est inutile de s'efforcer d'identifier la ville de Para esta noche comme une ville connue, existant dans la géographie actuelle. L'intention d'Onetti de ne pas nommer la ville est évidente et délibérée, et a pour objectif de pouvoir universaliser le conflit et les luttes internes que mène chaque personnage :

« De ce point de vue, la ville de Para esta noche nous apparaît donc comme un chaînon intermédiaire entre les scènes imaginaires de El pozo qui puisaient leur toponymie dans la géographie réelle et la future Santa María qui naîtra, précisément, dans le quatrième roman d'Onetti et qui est – elle aussi – une production du texte. » (p.121-122)⁶⁴⁵.

Et effectivement un détail que nous avons repéré et qui corrobore les propos de Gabriel Saad est que le général qui sème la terreur dans Para esta noche (1943), le général Cot sera le même que celui qui instaure la répression et la torture à travers une dictature militaire dans la Santa María de Presencia (1978), bien des années plus tard. De la même façon, « l'île de Latorre » où était détenue María José,

⁶⁴³ *Invariantes et systèmes de production du récit dans l'œuvre de Juan Carlos Onetti, étude comparée de cinq éditions de Para esta noche, op. cit.*

⁶⁴⁴ Ibidem.

⁶⁴⁵ Ibid.

avant de disparaître, apparaît aussi dans El astillero, elle se trouve entre Santa María et Port-Chantier.

*

* *

Dans la plupart des textes du Nouveau Roman qui forment notre corpus, nous n'avons pas repéré cette présence de la ville comme espace en description et en mutation. Cependant, cette absence d'espace urbain nous a interpellé dans le cas de La jalousie. Comme nous avons vu précédemment, c'est un roman qui se déroule en un lieu isolé, très isolé même, dans une plantation d'un pays tropical indéterminé. Dans ce texte, trois personnages apparaissent, ou du moins nous en déduisons la présence de trois personnages dans la narration, lesquels mènent une vie tranquille, à moitié solitaire dans la plantation. Un seul aller et retour à la ville a lieu. Événement qui porte en lui une grande partie de l'intrigue du roman, sachant que toutes les hypothèses faites par le narrateur sont possibles, et étant donné le retard de Franck et A... :

« "Pas de chance, peut-être, mais ce n'est pas un drame", reprend A... d'un ton insouciant, qui contraste avec celui de son compagnon. "Si nous avions eu le moyen de prévenir, le retard n'avait même aucune importance ; seulement, avec ces plantations perdues dans la brousse, que pouvait-on faire ? De toute façon, ça vaut mieux que de s'être trouvé en panne au milieu de la route, en pleine nuit !"

Cela vaut mieux, aussi, qu'un accident. Il ne s'agit que d'un aléa sans conséquence, une aventure sans gravité, un des menus inconvénients de la vie aux colonies. » (p.87).

C'est à cause d'une panne que Franck et A... ont pris beaucoup de retard : « – Au contraire, je suis désolé de vous avoir imposé une nuit dans ce piètre hôtel. » » (p.88), dit Franck à A... Donc, la jalousie trouve sa place, c'est l'incertitude qui lui donne sa raison d'être : « A... veut essayer encore quelques paroles. Elle ne décrit pas néanmoins la chambre où elle a passé la nuit, sujet peu intéressant, dit-elle en détournant la tête : tout le monde connaît cet hôtel, son inconfort et ses moustiquaires rapiécées. » (p.96), dit le narrateur. À propos de Franck, le narrateur affirme aussi : « Franck n'a pas dit le genre de réparation dont avait eu besoin sa

voiture. » (p.89). Et la jalousie est visible dans la matérialité du texte : « A... ferme les fenêtres de la chambre qui sont restées grandes ouvertes toute la matinée, elle baisse l'une après l'autre les jalousies. » (p.89).

Nous pouvons dire qu'en effet, dans La Jalousie, la narration trouve peut-être sa raison d'être justement grâce à l'isolement et à la solitude de l'espace dans lequel se déroule l'histoire. Un isolement et une solitude propices aux réflexions et aux interprétations.

La seule exception dans notre corpus du Nouveau Roman est Le palace. Dans ce texte, la ville est essentielle et se trouve même au centre du récit. Mais cette fois-ci, comme dans Para esta noche, la ville est un espace en destruction.

*

* *

Comme nous l'avons vu, Le palace de Claude Simon est un roman où différentes situations narratives s'entrecroisent. Nous avons aussi remarqué que l'étudiant apparaît à deux périodes différentes de sa vie. Il y a un saut dans le temps, et le seul lien, le seul point commun qu'il y a entre ces deux périodes, c'est l'espace. La ville dans laquelle se déroule une grande partie du récit va devenir l'axe unificateur entre ces deux périodes, entre ces deux parties du récit.

Brusquement, à plusieurs reprises dans le texte, un saut temporel nous transporte de la période où l'étudiant était dans la ville, à la période, quinze années plus tard, où il retourne dans la ville. Une vision double qui superpose ces deux périodes s'imposera. Nous avons vu qu'il y a une alternance entre l'étudiant à l'époque du palace, et l'étudiant quelques années plus tard dans un bar :

« (...) l'étudiant (c'est-à-dire celui qui avait été l'étudiant) pouvant les entendre, c'est-à-dire, si, comme on l'affirme, un homme est constitué par la somme de ses expériences, pouvant entendre cette partie de lui-même qui avait la forme d'un Américain dégingandé (...) en train de dialoguer avec cette autre partie de lui-même qui avait la forme d'un type chauve (...) » (p.156).

Mais ce qui demeure, c'est la ville. Et même si l'espace est incertain, la ville reste immuablement à sa place :

« (...) la ville tout entière déserte et vide sous la débauche de lumière des globes électriques, comme si elle avait été coulée d'un bloc (maisons, palmiers, trottoirs, chaussées) dans une sorte de lave, de métal encore brûlant, la pluie nocturne déjà évaporée, le sol, semblait-il, fumant légèrement comme les flancs de ces volcans où rampent des vapeurs, l'air nocturne lui-même brûlant, la longue avenue bordée de palmiers parsemée de papiers sales, de débris, les deux files de palmiers et de lampadaires alternés se ruant en s'écartant de chaque côté de la voiture puis (l'étudiant se retournant, regardant par la vitre arrière) s'enfuyant, verticaux, figés et vertigineux, rapetissant à toute vitesse, engloutis, aspirés tout là-bas au fond de l'étouffante nuit de bronze semblable à quelque obscur sanctuaire, quelque crypte immense et vide où luttait contre les ténèbres de perpétuelles, fastueuses et inutiles illuminations (...) » (p.80).

Nous pouvons supposer que le récit se déroule en Espagne, car à plusieurs reprises, le narrateur rapporte les phrases que l'on peut lire en se promenant dans la ville, et ces phrases sont en espagnol :

« QUIEN HA MUERTO QUIEN HA ASESINADO QUIEN HA FIRMADO EL CRIMEN » (p.162).

Dans le récit, la présence des descriptions de la ville sont très nombreuses : le décor de cette période historique est une ville chaotique :

« (...) ils approchaient du centre laissant voir maintenant de place en place des traces de ce qui avait été non pas une bataille (puisque à l'inverse d'une cité investie, conquise dans une action guerrière où ce sont alors les faubourgs, les quartiers périphériques qui sont les plus atteints, les dégâts – façades criblées d'éclats, églises incendiées, magasins pillés, glaces étoilées par les balles – se trouvaient au contraire en plus grand nombre en son cœur même), non pas donc une conquête, un viol (puisque elle n'avait pas été victime d'une intrusion, assaillie de l'extérieur), mais comme déchirée par quelque chose qui était sorti ou qu'elle avait arraché, expulsé d'elle-même (...) » (p.92-93).

Nous voyons que la ville est possédée par la destruction et la violence ; c'est une ville inquiétante qui se trouve en pleine mutation : « (...) entendre sourdre et ruisseler lentement dans le noir, le silence, épiant le mystérieux suintement quelque part, tout autour de lui, la ville recouverte par les ténèbres (...) » (p.158).

La ville se trouve au centre du discours, car il s'agit du scénario de la Révolution, ou plutôt de la tentative de révolution, thème capital du récit.

Dans cette ville où l'on parle espagnol, tout est, lors du deuxième séjour de l'étudiant, rentré dans l'ordre. Se rappelant d'une période du passé, le personnage principal évoque son premier séjour ; il évoque ainsi le temps de la Révolution, période sombre et problématique. Mais encore une fois, c'est le fait d'y retourner et de se promener dans ses rues, ce qui déclenchera un retour au passé dans sa mémoire.

Dans cette partie, nous avons analysé l'importance capitale de la ville comme espace en construction au sein de la narration. La ville est conçue comme un espace en mutation qui « altère » l'homme, mais qui est aussi « altéré par l'homme ». Le rôle de la ville acquiert différentes formes au sein de chaque récit. De cette étude se dégage aussi l'idée de la ville comme condensation d'un conflit ; la présence d'une poétique de la guerre dans certaines œuvres de notre corpus, est exprimée en grande partie à travers cet espace urbain.

7.2 La poésie de la guerre, la violence.

Dans El pozo de Juan Carlos Onetti, la guerre n'est pas décrite, elle n'est pas présente dans la ville dans laquelle se trouve le narrateur quand il crée le récit. Cependant, elle existe, elle est nommée, elle est omniprésente car le contexte international dans lequel se situe le présent de la narration est celui de la guerre. Onetti contextualise le récit de Linacero lors de l'éclatement de la Deuxième Guerre Mondiale : « Conseguí que Lorenzo me fiara un paquete de tabaco. Según la radio del restaurante, Italia movilizó medio millón de hombres hacia la frontera con Yugoslavia; parece que habrá guerra. » (p.30-31)⁶⁴⁶.

Ce qui se passe dans le contexte international est grave, c'est pourquoi Linacero laisse place, dans sa narration, à l'évocation de la guerre et à la politique internationale. C'est aussi à partir de l'évocation de ces événements qu'il partage ses réflexions avec le lecteur :

« Éste es el momento oportuno para hablarle del lujo asiático en que viven los comisarios en el Kremlin y de la inclinación inmoral del gran camarada Stalin por las niñitas tiernas. (Tengo un recorte de no sé qué hediondo corresponsal de un diario norteamericano, donde hablan de esos lujos asiáticos, de los niños matados a latigazos y de no sé cuánta otra imbecilidad. Es asombroso ver en qué se puede convertir la revolución rusa a través del cerebro de un comerciante yanqui; basta ver las fotos de las revistas americanas, nada más que las fotos porque no sé leerlas, para comprender que no hay pueblo más imbécil que ése sobre la tierra; no puede haberlo porque también la capacidad de estupidez es limitada en la raza humana. » (p.65-66)⁶⁴⁷.

⁶⁴⁶ *Le puits*, op. cit. : « Lorenzo a accepté de me vendre un paquet de cigarettes à crédit. À la radio, dans le restaurant, on vient de dire que l'Italie a massé un demi-million d'hommes près de la frontière yougoslave ; il semble qu'il y aura la guerre. » (p.26).

⁶⁴⁷ *Ibidem* : « C'est le moment idéal pour lui parler du luxe oriental dans lequel vivent les commissaires du Kremlin, et du penchant immoral du grand camarade Staline pour les petites jeunes filles dans la fleur de l'âge. (J'ai découpé un article de je ne sais quel abject correspondant d'un journal américain, où il est question de ce luxe oriental, des enfants fouettés à mort, et d'autres bêtises du genre. Il est ahurissant de voir à quoi la révolution russe peut être ramenée par le cerveau d'un commerçant américain. Il suffit de

Des réflexions parfois problématiques et même provocatrices :

« Fuera de todo esto, que no cuenta para nada, ¿qué se puede hacer en este país? Nada, ni dejarse engañar. Si uno fuera una bestia rubia, acaso comprendiera a Hitler. Hay posibilidades para una fe en Alemania; existe un antiguo pasado y un futuro, cualquiera que sea. Si uno fuera un voluntarioso imbécil se dejaría ganar sin esfuerzos por la nueva mística germana. ¿Pero aquí? Detrás de nosotros no hay nada. Un gaucha, dos gauchos, treinta y tres gauchos. » (p.72)⁶⁴⁸.

Bien qu'étant conscient de la gravité de la guerre qui prend place en Europe, le message qui se dégage est que « là-bas » malgré les morts, le nazisme, la souffrance, la guerre, il reste quand même plus d'espoir que dans sa réalité, dans sa ville qui le dégoûte.

Le contexte international en 1939 était celui de la Deuxième Guerre Mondiale, moment qui coïncide avec le présent de la narration de Linacero. Ce conflit a bouleversé l'ordre sociopolitique du monde et des relations internationales, l'année 1939 marque un point d'inflexion, et Omar Prego et María Angélica Petit le résumant ainsi :

« Mil novecientos treinta y nueve es, no debe olvidarse, el año en que finaliza la Guerra Civil española y estalla la Segunda Guerra Mundial (...).

En lo internacional es la derrota de la República Española, el fracaso del Frente Popular francés, la entrega de Austria y Checoslovaquia, la irresistible ascensión del fascismo y la firma del pacto germano-soviético. El Uruguay, dependiente hasta poco antes de Gran Bretaña, quedará insertado, al término de la segunda conflagración

voir les photos des revues américaines – seulement les photos parce que je ne peux en lire les textes – pour comprendre qu'il n'y a pas de peuple plus imbécile que celui-là sur la terre ; il ne peut y en avoir parce que la capacité de stupidité est tout de même limitée dans la race humaine. » (p.51).

⁶⁴⁸ *Ibid.* : « En dehors de ce groupe, qui de toute façon ne vaut rien du tout, que peut-on faire dans ce pays ? Rien, et on ne peut non plus laisser les autres nous tromper. Si vous étiez une de ces bêtes blondes, vous pourriez peut-être comprendre Hitler. En Allemagne, la foi est une chose possible ; il y a un riche passé, et un futur, quel qu'il soit. Si vous étiez un volontaire imbécile, vous vous laisseriez gagner sans efforts par la nouvelle mystique allemande. Mais ici ? Derrière nous il n'y a rien. Un gaucha, deux gauchos, trente-trois gauchos. » (p.55).

mundial, en el sistema económico norteamericano y poco después sometido a los dictados del Fondo Monetario Internacional. (...)

Cómo asombrarse, entonces, de que en esas urbes de vertiginoso destino (en Montevideo se había concentrado casi el cincuenta por cien de la población total del país) se multiplicasen hombres y mujeres descreídos, escépticos, “indiferentes morales”, según la expresión acuñada por Onetti. Lo que ocurre es que ese vago desasosiego colectivo, ese “mundo de la degradación” según Lucien Goldman, es entrevisto, intuido o acaso olfateado antes que nadie por los novelistas, quienes perciben esa mudanza de piel y avizoran las grandes transformaciones que se avecinan. » (p.22)⁶⁴⁹.

Parce qu'effectivement les villes et les êtres qui les habitent sont aussi le produit des réalités sociopolitiques.

*

*

*

Un exemple de texte pour lequel le contexte politique est déterminant est Presencia. Il est vrai que le personnage principal, Jorge Malabia, ne vit pas une guerre et qu'il ne subit pas, dans son propre corps, la violence et l'agressivité comme c'est le cas pour d'autres personnages de notre corpus. La ville du présent de la narration, Madrid, n'est pas envahie par les bombes et la destruction, et il n'y a pas de conflit. Cependant, c'est bien le contexte de guerre, de dictature et de mort de sa ville natale, Santa María, qui est à l'origine de son exil. Ce contexte de violence et de guerre imprègne le texte : María José qui est portée disparue, et les

⁶⁴⁹ *Juan Carlos Onetti o la salvación por la escritura*, op. cit. : « Mille neuf cent trente-neuf est, nous ne devons pas l'oublier, l'année qui donne fin à la Guerre civile espagnole, et l'année durant laquelle éclate la Première Guerre mondiale (...).

Dans le domaine international, c'est la défaite de la République espagnole, l'échec du Front populaire français, la reddition de l'Autriche et de la Tchécoslovaquie, l'irrésistible ascension du fascisme et la signature du pacte germano-soviétique. L'Uruguay, dépendant jusqu'à peu de la Grande-Bretagne, restera inséré, au terme de la deuxième conflagration mondiale, dans le système économique nord-américain et, peu après, soumis aux diktats du Fonds monétaire international (...).

Rien d'étonnant, alors, à ce que dans ces grandes villes au destin vertigineux (presque cinquante pour cent de la population nationale étaient concentrés à Montevideo), se multiplient hommes et femmes incrédules, sceptiques, des "indifférents moraux", selon l'expression estampillée par Onetti. Ce qui se passe, c'est que ce vague désarroi collectif, ce "monde de la dégradation" selon Lucien Goldman, est entrevu, deviné, ou encore flairé avant tout par les romanciers qui perçoivent cette mue et pressentent les grandes transformations qui s'approchent. ». La traduction est nôtre.

Sanmariens qui éditent le journal dans l'exil : « Me llegaba desde los lugares más ilógicos de mundo y yo imaginaba al desconocido grupo de sanmarianos turnándose para redactarlo y repartirlo. Siempre malas noticias. La tiranía del general Cot era salvaje y se necesitaba vocación de martirio para hacer aquella tarea. » (p.413)⁶⁵⁰. Rien dans le texte ne permet à Malabia de refaire sa vie ; il y a toujours quelque chose, une image, un acte, une pensée, qui le renvoie à Santa María et à la guerre qui a lieu là-bas.

Dans le texte, il lutte contre cette réalité. La farce qu'il met en place en payant un détective pour avoir des « fausses » nouvelles de María José, n'est qu'un essai désespéré pour lutter contre cette guerre, contre la réalité de la violence, de la torture et de la mort : « *María José Lemos (...) se encuentra desaparecida, sin que ninguna autoridad militar ni policial se responsabilice de su paradero.* » (p.420)⁶⁵¹.

*

* *

Le narrateur de Para esta noche raconte l'histoire de deux personnages qui vivent leurs derniers moments, pendant une même nuit dans une ville en guerre et assiégée ; Ossorio à la recherche d'une issue, en fuite permanente, Morasán à la recherche d'Ossorio.

Comme nous avons analysé dans la sous-partie précédente, la ville de Para esta noche est décrite nombreuses fois, et ces descriptions insistent toujours dans la violence, la guerre et la mort.

Au début du texte, Ossorio est à la recherche de billet pour pouvoir s'enfuir. Quand il retrouve Barcala, celui-ci lui donne finalement le billet qu'il cherche, mais il

⁶⁵⁰ *Presencia*, op. cit. : « Elle me venait des endroits les plus illogiques du monde et j'imaginai le groupe de Sanmariens inconnus se relayant pour la rédiger et la distribuer. Toujours de mauvaises nouvelles. La tyrannie du général Cot était sauvage et il fallait une vocation de martyr pour accomplir cette tâche. ». La traduction est nôtre.

⁶⁵¹ *Ibidem* : « María José Lemos (...) est portée disparue, sans qu'aucune autorité militaire ou policière ne s'en déclare responsable. ». La traduction est nôtre

l'oblige à en prendre un deuxième : « –No, usted no sabe. Dos o nada. » (p.99)⁶⁵². Plusieurs chapitres insistent sur l'urgence de la fuite. Elle est permanente et, dans le meilleur des cas, elle finira le lendemain matin avec le départ du bateau. Mais pendant les heures qui manquent, c'est-à-dire pendant une nuit toute entière, il faut qu'Ossorio se cache : « Siguió caminando, más despacio, angustiado por la idea de que había sin duda una forma de escapar y que iba a perderla por una falla de su cerebro, de su memoria, por no ser un poco más inteligente de lo que era. » (p.66)⁶⁵³. La fuite continue et devient de plus en plus angoissante, en particulier avec l'apparition de la fillette, Victoria. Il faut donc qu'Ossorio la prenne en charge, ce qui rend sa situation encore plus compliquée. Les événements se déroulent de telle façon qu'à plusieurs reprises, on refuse de les abriter. Il doit partir de la pension : « –No es su hija– (...). Usted no se llama Santana. Usted me entiende. Van a volver por los papeles de la francesa y revisar. Váyase antes y no pasa nada. » (p.170)⁶⁵⁴ dit la responsable de la pension. Un peu plus loin, Farla refuse aussi de les accueillir: « Formalmente, no pueden quedarse. » (p.181)⁶⁵⁵. La situation devient désespérée, d'autant plus qu'il est responsable de la fuite de la fillette: « (...) oyó los leves pasos abajo lentos, invariables, y durante la segunda mitad de la escalera acarició con su lástima a la pobre chiquilina flaca que lo seguía como hubiera seguido a cualquiera que le hubiera indicado, sola en la ciudad, huyendo también, como todos, a la muerte. » (p.155)⁶⁵⁶.

L'apparition de Victoria donne un sens au deuxième billet que Barcala avait imposé à Ossorio. Mais elle rend la fuite encore plus tragique et desesperante. À partir du chapitre 12 et jusqu'à la fin, elle suit Ossorio, ce qui fait naître chez ce dernier des sentiments de culpabilité, car c'est sa trahison ce qui est à l'origine de la mort de Barcala. Ossorio sait que sa fuite n'a pas d'issue, il sait très bien qu'il

⁶⁵² *Une nuit de chien*, op.cit. : « – Non, on ne sait jamais. Deux ou rien. » (p.121).

⁶⁵³ *Ibidem.* : « Il continua de marcher, plus lentement, angoissé par l'idée qu'il y avait sans doute une façon de s'échapper et qu'il allait la perdre à cause d'une faiblesse de son cerveau, de sa mémoire, parce qu'il n'était pas un peu plus intelligent. » (p.79).

⁶⁵⁴ *Ibid.* : « – Ce n'est pas votre fille (...). Vous ne vous appelez pas Santana. Vous comprenez ? Ils vont revenir pour les papiers de la Française et ils vont fouiller. Partez tout de suite et tout ira bien. » (p.212).

⁶⁵⁵ *Ibid.* : « Je suis sérieux, vous ne pouvez pas rester. » (p.226).

⁶⁵⁶ *Ibid.* : « (...) il entendit les pas légers derrière lui, lents, invariables, et dans la deuxième moitié de l'escalier, il caressa de sa pitié la pauvre fillette maigre qui le suivait comme elle eût suivi toute personne qu'on lui eût indiqué, seule dans la ville, fuyant elle aussi, comme tous les autres, la mort. » (p.193).

essaye d'échapper à quelque chose d'irréversible, la mort, mais de plus, il sera aussi responsable de la mort d'une fille innocente :

« Pensaba en una interminable noche por la que andaba él con el trote desacompañado de la niña a su lado abriendo puertas, subiendo y bajando escaleras, llamando por teléfono, adhiriéndose, aplastándose en la sombra de los portales, entrando en la desamparada penumbra de los taxímetros, cansado y sucio, oliendo al moverse el olor a miedo de su sudor, sin esperanza de reposo, sin creer totalmente en que la noche tendría un fin, tratando de adivinar, imaginando sin lógica, repentinamente, cómo era el final de la noche, ya preparado desde siempre para él, inevitable (...). » (178-179)⁶⁵⁷.

*

* *

Dans Le palace, il existe une poétique de la guerre qui revient constamment : « (...) (la brève, foudroyante et chaotique succession ou plutôt concentration, superposition de mouvements, de tapages, de cris, de détonations et de galopades) (...) » (p.66). La guerre est décrite à travers de nombreux biais, la ville, ses murs, ses bruits, mais aussi ses habitants : « (...) et eux quatre toujours assis là, en train de bavarder et de boire, exactement comme quatre tranquilles consommateurs à la terrasse d'un café par une soirée trop chaude, sauf que dans toute la ville il n'y avait installés ici et là à cette heure à la terrasse des cafés que d'autres types semblables à eux, c'est-à-dire tous armés, et les armes chargées (...) » (p.153).

Constamment, comme nous avons pu le remarquer, les personnages sont décrits avec leurs armes : « (...) un revolver dans sa ceinture constituée par une simple ficelle (...) » (p.65) ou encore : « (...) l'Américain éclatant de rire, tapant sur sa veste à l'endroit sous lequel se trouvait l'énorme revolver (...) » (p.38). Et comme nous l'avons vu dans l'étude des personnages, le titre même du deuxième chapitre

⁶⁵⁷ *Ibid.* : « Il pensait à une nuit interminable dans laquelle il marchait, à côté du pas irrégulier de la fillette, ouvrant des portes et descendant des escaliers, téléphonant, se blottissant à l'ombre des vestibules, entrant dans la pénombre abandonnée des taxis, sale et fatigué, sentant à chaque geste l'odeur de crainte de sa sueur, sans espoir de se reposer, sans croire tout à fait que la nuit aurait une fin, essayant de deviner, imaginant, brusquement et sans logique, quelle allait être la fin de la nuit, préparée depuis toujours pour lui, inévitable, comme le paysage qui attend à la sortie d'un tunnel. » (p.223).

« Récit de l'homme-fusil », très révélateur, reflète la situation de guerre qui atteint absolument tout.

Cette période de révolution, qui, par définition, est une période d'espoir, est décrite avec le recul, d'une façon trouble, sombre et pessimiste. Les images sont violentes et évoquent plutôt le désespoir :

« (...) contemplant les fragments de chairs roses, si près qu'il lui semblait pouvoir sentir, respirer le funèbre et mélancolique parfum de musc s'exhalant des chevelures et des poitrines poudrerisées, comme le lointain, subtil et prémonitoire parfum d'un siècle désenchanté et agonisant, un putride et subtil message de scepticisme et d'élégante incrédulité (...) » (p.197).

Avec le recul, de façon dérisoire, l'étudiant se moque de ses anciennes illusions, de son idéalisme, et considère que la tentative révolutionnaire portait en elle le germe de sa propre destruction :

« (...) peut-être tournaient-ils en rond dans la ville à la recherche de l'introuvable ennemi, de cette chose qui n'avait pas de nom, pas de visage, pas d'apparences, condamnés à errer sans fin comme ce juif de la légende qui ne pouvait trouver le repos, semblables à ces bancs d'oiseaux inquiets, plaintifs et sauvages qu'on voit voleter interminablement en gémissant au-dessus de quelque chose d'invisible, quelque charogne, quelque bête agonisante, quelque monstre (...) » (p.224-225).

Aucune unité n'existait au sein du groupe dont il faisait partie. La révolution qu'il a vécue est effacée maintenant par le simple passage du temps : souvenirs et scènes imaginées se mêlent de manière inextricable. Ce qui persiste et reste dans la rétine de l'expérience de l'étudiant, est la ville en guerre et la vision dévastatrice de l'être humain, une vision dépourvue d'espoir.

*

* *

Dans El pozo, nous remarquons aussi la présence de la violence physique, de l'agressivité, en particulier dans le prologue de l'aventure de la « cabane en rondins », c'est-à-dire l'histoire réelle que raconte Linacero qui eut lieu quand il était plus jeune, lorsqu'il agressa Ana María :

« La agarré del cuello y la tumbé. Encima suyo, fui haciendo girar las piernas, cubriéndola, hasta que no pudo moverse. Solamente el pecho, los grandes senos, se le movían desesperados de rabia y de cansancio. Los tomé, uno en cada mano, retorciéndolos. Pudo zafar un brazo y me clavó las uñas en la cara. Busqué entonces la caricia más humillante, la más odiosa. Tuvo un salto y se quedó quieta enseguida, llorando, con el cuerpo flojo. No tuve nunca, en ningún momento, la intención de violarla; no tenía ningún deseo por ella. Me levanté, abrí la puerta y salí fuera. Me recosté en la pared para esperarla. Venía la música de la casa y me puse a silbarla, acompañándola. »
(p.21-22)⁶⁵⁸.

Cette scène a une charge d'une extrême violence, une violence totalement gratuite car elle ne correspond à aucun objectif précis de celui qui l'exerce, c'est-à-dire Linacero. Il n'a pas l'intention de violer Ana María, c'est juste pour le plaisir de la torturer un peu, ce qui ajoute du non-sens à cette forme de pouvoir et d'agressivité.

Il y a aussi, de la violence, de la colère et de la rage dans les propos de Linacero, envers les femmes :

« He leído que la inteligencia de las mujeres termina de crecer a los veinte o veinticinco años. No sé nada de la inteligencia de las mujeres y tampoco me interesa. Pero el espíritu de las muchachas muere a esa edad, más o menos. Pero muere siempre; terminan siendo todas iguales, con un sentido práctico hediondo, con sus

⁶⁵⁸ *Le puits*, op. cit. : « Je la saisis par le cou et la fis tomber. Une fois sur elle, je me mis à remuer les jambes, la recouvrant entièrement, jusqu'à ce qu'elle ne puisse plus bouger. Il n'y avait que la poitrine, les seins lourds, qui s'agitaient désespérément, de rage et de fatigue. Je les pris, un dans chaque main, et les tripotai dans tous les sens. Elle parvint à dégager un bras et m'enfonça ses ongles dans le visage. Je cherchai alors la caresse la plus humiliante, la plus odieuse. Elle sursauta, puis devint aussitôt immobile, sanglotant, le corps lâche. Je savais qu'elle pleurerait, sans faire un geste. Je n'eus jamais, à aucun moment, l'intention de la violer ; je n'avais aucun désir pour elle. Je me levai, j'ouvris la porte et sortis. Je m'appuyai contre le mur pour l'attendre. J'écoutai la musique qui venait de la maison et je me mis à l'accompagner en sifflant. » (p.18).

necesidades materiales y un deseo ciego y oscuro de parir un hijo. Piénsese en esto y se sabrá por qué no hay grandes artistas mujeres. Y si uno se casa con una muchacha y un día se despierta al lado de una mujer, es posible que comprenda, sin asco, el alma de los violadores de niñas y el cariño baboso de los viejos que esperan con chocolatinas en las esquinas de los liceos. » (p.50)⁶⁵⁹.

Or, il éprouve aussi ces sentiments et ces sensations envers tout ce qui l'entoure. C'est sa vision même du monde qui est imprégnée de violence, peut-être parce que le monde dans lequel il vit est violent.

*

* *

Dans notre corpus, il existe aussi d'autres formes de violence, qui ressemblent plus à celle que ressent Linacero envers le monde qui l'entoure, moins agressives peut-être, moins brutales et belliqueuses, plus subtiles. Dans Los adioses, la violence est dans l'essence de l'histoire de l'homme, physique, mais aussi morale. Le ravage de la maladie, mais aussi la posture inflexible du malade qui n'accepte pas sa situation et n'est donc pas capable de croire en sa guérison, ajoute une connotation de violence au récit, qui se montrait déjà assez ravageur :

« (...) yo me dedicaba a pensar en él, le adjudicaba la absurda voluntad de aprovechar la invasión de turistas para esconderse de mí, me sentía responsable del cumplimiento de su destino, obligado a la crueldad necesaria para evitar que se modificara la profecía, seguro de que me bastaba recordarlo y recordar mi espontánea maldición, para que él continuara acercándose a la catástrofe. » (p.39)⁶⁶⁰.

⁶⁵⁹ *Ibidem* : « J'ai lu que l'intelligence des femmes cesse de croître vers vingt ou vingt-cinq ans. Je ne connais rien à l'intelligence des femmes et de toute façon cela ne m'intéresse pas. Mais l'esprit des jeunes filles meurt à cet âge ou à peu près. En tout cas, il meurt, toujours ; elles finissent par être toutes pareilles, avec un sens pratique répugnant, avec leurs besoins matériels et un désir aveugle et obscur de mettre un enfant au monde. Si on y pense bien, on comprend pourquoi il n'y a pas de grands artistes femmes. Et si vous épousez une jeune fille pour vous réveiller un jour à côté d'une femme, vous comprendrez peut-être, sans dégoût, l'âme des violeurs de jeunes filles et la tendresse baveuse des vieux qui attendent avec des chocolats aux coins des lycées. » (p.39).

⁶⁶⁰ *Les adieux*, op. cit. : « (...) – je me mettais à penser à lui, je lui prêtais le désir absurde de profiter de l'invasion des touristes pour se cacher de moi, je me sentais responsable de l'accomplissement de son

Dans El astillero, cette violence se manifeste avec l'hiver, avec la misère, avec les conditions de vie des personnages. C'est la dignité de l'être humain qui est menacée par la violence des conditions, et surtout par le manque d'issue. N'oublions pas que Larsen ne mange pas à sa faim :

« A pesar (...) de la debilidad de su cuerpo hambriento, caminó, pequeño y atento, entre máquinas, herrumbradas e incomprensibles, por el desfiladero que formaban las estanterías enormes, con sus nichos cuadrilongos rellenos de tornillos, bulones, gatos, tuercas, barrenas, resuelto a no ser desanimado por la soledad, por el espacio inútilmente limitado, por los ojos de las herramientas atravesados por los tallos rencorosos de las ortigas. » (p.83)⁶⁶¹.

Larsen, Gálvez et Kunz sont obligés de vendre des pièces du chantier pour avoir quelque revenu. Nous avons déjà étudié les conditions de vie à « la cabane », la maison de Gálvez et de sa femme, misérable et sale. Puis, les conditions de la mort de Larsen (dans ses deux possibilités) sont aussi terribles que la fin de sa vie.

Un détail très symbolique que nous avons remarqué dans El astillero ainsi que dans Los adioses, c'est la présence du revolver. Pendant tout le récit, Larsen se promène avec son revolver : « (...) Larsen se quitó el revólver de abajo del brazo y lo puso en el cajón semiabierto que le empujaba el vientre. » (p.108)⁶⁶². Ou encore : « (...) Larsen volvió a colgarse el revólver en el pecho y se abandonó en el sillón. » (p.110)⁶⁶³. Et à la fin de Los adioses, nous nous rendons compte que le malade a toujours été en possession de son revolver, comme si c'était sa seule compagnie : « Y ahí estaba, en el suelo, el revólver oscuro, corto, adecuado, que él se había

destin, je m'imposais la cruauté nécessaire pour éviter que ne se modifiât la prophétie, convaincu qu'il me suffisait d'y penser et de me rappeler mon instinctive prédiction néfaste, pour qu'il continuât à s'approcher de la catastrophe. » (p.48).

⁶⁶¹ *Le chantier*, op. cit. : « Malgré (...) la faiblesse de son corps affamé, il marcha, tassé sur lui-même et attentif, entre des machines rouillées et incompréhensibles, dans le défilé que formaient les énormes étagères divisées en niches rectangulaires remplies de boulons, de vis, d'écrous, de forets et de mèches, résolu à ne pas se laisser abattre par la solitude, par l'espace inutilement limité, par les tiges rancunières des orties transperçant la ferraille. » (p.46).

⁶⁶² *Ibidem* : « (...) Larsen sortit de dessous son bras un revolver et le posa dans le tiroir entrouvert qui repoussait son ventre. » (p.81).

⁶⁶³ *Ibid.* : « (...) Larsen remit le revolver à sa poitrine et se laissa aller dans son fauteuil. ». (p.83).

traído mezclado con la blancura de camisetas y pañuelos y que estuvo llevando, en el bolsillo o en la cintura, escondiéndolo con astucia y descaró, sabiendo que era a él mismo que ocultaba (...). » (p.100-101)⁶⁶⁴. Ce symbole ajoute une charge de violence, et ne fait que réitérer le besoin des personnages de savoir que s'ils le veulent, ils ont la possibilité d'en finir, parce que la mort pourrait être moins insupportable que leur existence.

⁶⁶⁴ *Les adieux*, op. cit. : « Et, sur le sol, gisait, le revolver sombre, court, approprié, qu'il avait pris, mêlé à la blancheur des chemises et des mouchoirs, et qu'il avait porté dans la poche de son pantalon, ou à la ceinture, en le cachant avec astuce et impudence, conscient que c'était lui-même qu'il cachait (...). » (p.149).

7.3 La solitude et la mort.

Nous constatons que le point en commun des personnages présents dans tous ces espaces urbains qu'ils soient en guerre ou pas, est la solitude de l'homme. L'homme seul dans la ville est un leitmotiv dans l'œuvre d'Onetti. Larsen est seul. Son retour à Santa María est un essai frustré, sa solitude est permanente, même la farce, essai désespéré d'avoir un avenir, ne fait que l'éloigner encore plus de la réalité et l'isole encore davantage : « Con un lado de la boca sonrío, indulgente y viril –como a viejos rivales, tantas veces vencidos que el mutuo antagonismo era ahora blando y simpático como un habito–, a la soledad, al espacio y a la ruina. » (p.84)⁶⁶⁵.

Dans Los adioses, le malade est immergé dans sa solitude. Ses efforts pour garder les codes vestimentaires des citadins, ses nombreux allers et retours à la ville ne font que l'éloigner encore plus des êtres humains. Il vit isolé, sous l'emprise d'une profonde solitude :

« Empecé a verlo en el hall con mesitas encarpetadas del bar, mirando un libro o un diario, aburrido y paciente, admitiendo, supersticioso, que bastaba exhibirse vacío y sin memoria, dos o cuatro horas por día a los pasajeros de hotel, para quedar exento, desvinculado de ellos, y de la causa que los emparentaba. » (p.25)⁶⁶⁶.

Dans Para esta noche, la solitude humaine est poussée à l'extrême, l'apparition de Victoria ne sert qu'à insister sur le terrible isolement, à travers l'image du rat traqué. C'est dans ce sens que s'érige celle de Jorge Malabia dans Presencia, l'exil étant la plus grande forme de solitude et d'éloignement physique.

⁶⁶⁵ *Le chantier*, op. cit. : « Comme à de vieux rivaux, si souvent vaincus que l'antagonisme réciproque est devenu doux et plaisant comme une habitude, il sourit du coin de la bouche, indulgent et viril, à la solitude, à l'espace, à la ruine. » (p.47).

⁶⁶⁶ *Les adieux*, op. cit. : « Je l'imaginai dans le hall entre les tables bien rangées du bar, feuilletant un livre ou un journal, las et patient, acceptant, un peu superstitieux, qu'il suffit de s'exhiber, vide et sans mémoire, deux ou quatre heures par jour devant les clients de l'hôtel, pour rester libre, sans lien avec eux et ce qui les apparentait. » (p.29). Cette traduction ne restitue pas, à nos yeux, la poétique onettienne. Peut-être pourrions-nous proposer une autre traduction : « Je commençais à le voir (...) . ».

Quant à la solitude d'Eladio Linacero, elle n'implique pas seulement l'incommunicabilité, mais aussi l'isolement, émotionnel, et l'aliénation. Il existe, dans le récit, un isolement physique très concret. Le personnage est enfermé dans sa chambre « solo y entre la mugre » (p.12)⁶⁶⁷, sans savoir quoi faire, vide, sans envie de rien faire, côtoyant, à l'extérieur, des personnes qui le dégoûtent, et avec lesquelles il ne veut établir aucune communication. Ce personnage a coupé les liens sociaux et affectifs avec tous les êtres qui l'entourent. C'est le sentiment d'incommunicabilité et d'isolement qui déclenchent chez Linacero le besoin de création du récit de El pozo, témoignage matériel de sa solitude : « Nunca me hubiera podido imaginar así los cuarenta años, solo y entre la mugre, encerrado en la pieza. » (p.12)⁶⁶⁸.

La plupart des personnages de notre corpus expriment ce sentiment inhérent à l'être humain, mais ils le fuient en quête du sens de l'existence. Dans Le palace, chaque personnage existe indépendamment des autres ; la fragmentation du récit que nous avons étudiée insiste là-dessus. C'est comme si chacun habitait dans son monde. Métaphoriquement, la tentative de la Révolution représente aussi une tentative de communication qui finit par échouer.

Par ailleurs, la forme la plus solennelle et éternelle de la solitude est la mort ; une expérience physique qui finit par se matérialiser dans l'espace même. Cette fois-ci, la mort est présente dans la plupart de nos textes et prend différentes formes, dans différents contextes, mais elle est l'ultime expression de la solitude.

Dans Los adioses, le thème de la mort a une place centrale puisque le personnage principal est atteint d'une maladie mortelle et que le récit s'achève avec son suicide. Mais sa mort ne surprend pas le lecteur, sachant que dès le début du texte, elle est annoncée par le narrateur : « (...) me hubiera bastado aquellos movimientos sobre la madera llena de tajos rellenos con grasa y mugre para

⁶⁶⁷ *Le puits*, op. cit. : « seul, au milieu de la saleté » (p.11).

⁶⁶⁸ *Ibidem* : « Jamais je n'aurais pu imaginer que c'était ça, avoir quarante ans, seul, au milieu de la saleté, enfermé dans une pièce. » (p.11). Cette traduction ne restitue pas, à nos yeux, la poétique onettienne. Peut-être pourrions-nous proposer une autre traduction : « Je n'aurais jamais pu imaginer comme ça mes quarante ans (...). ».

saber que no iba a curarse, que no conocía nada de donde sacar voluntad para curarse. » (p.17)⁶⁶⁹. Le malade est allé dans ce village pour se faire soigner dans le sanatorium, donc cette réflexion du narrateur est prémonitoire, elle annonce sa mort dès la deuxième page. Ce qui surprend donc le lecteur, c'est plutôt son suicide ; c'est comme si en se donnant la mort, il voulait exprimer sa liberté.

Tout au long du texte, le narrateur insiste sur la solitude du malade, qui est, en apparence, une solitude volontaire : « (...) y a veces yo lo veía pasar, con su vestimenta sin concesiones al lugar ni al tiempo, abrumado y distraído, tan lejos de nosotros como si nunca hubiera llegado al pueblo (...). » (p.39)⁶⁷⁰. Le malade ne s'intègre pas dans la vie du village, il reste isolé. Coupé du monde qui l'entoure, la communication n'est pas possible.

Mais cet isolement, ce manque de foi dans sa guérison, cette attitude passive face à la vie et à sa maladie a une raison d'être. Comme nous l'avons vu, le malade vit dans un passé perdu à jamais. Il n'accepte pas, ne tolère pas les traces que le passage du temps a imprimé sur lui, sur son corps et sur sa conscience. Le présent n'a donc pas de valeur et le futur n'existe pas. Comme nous l'avons dit auparavant, le malade a une attitude narcissique, il voudrait récupérer sa vigueur et sa beauté d'antan. En se voyant dans une glace, n'acceptant pas sa situation et l'évolution de son corps, il se regarde comme s'il s'agissait d'un déchet humain. La dégradation de son corps est concrète, palpable, mesurable ; il peut même évaluer au centimètre près combien son corps diminue, se métamorphose, et combien il devient de plus en plus insignifiant par rapport à ce qu'il fut :

« (...) el hombre, solo, de pie, desnudo, se miraba en el espejo de un armario (...). Se había desnudado lentamente frente al armario para reconocerse, esquelético, con manchas de pelo que eran agregados convencionales y no intencionadamente sarcásticas, con la memoria insistente de lo que había sido su cuerpo, desconfiado de

⁶⁶⁹ *Les adieux*, op. cit. : « Ces gestes secs sur le bois craqué couvert de graisse et de crasse m'auraient suffi pour savoir qu'il n'allait pas guérir, qu'il ne savait absolument pas où trouver la volonté de guérir. » (p.16).

⁶⁷⁰ *Ibidem* : « (...) et parfois je le voyais passer, avec ses vêtements sans concession à l'endroit ni au temps, accablé et distrait, aussi éloigné de nous que s'il n'était jamais arrivé au village (...). » (p.48-49).

que los fémures pudieran sostenerlo y del sexo que colgaba entre los huesos. No solamente flaco en el espejo, sino enflaqueciendo, a poco que se animara a mirar y medir. » (p.90-91)⁶⁷¹.

Et lors d'une discussion avec la femme, c'est ainsi que le malade parle de lui-même : « (...) "estoy muerto. Gunz te lo dijo. Todo esto, un muerto de un metro ochenta, es lo que le estás regalando. Ella haría lo mismo, vos aceptarías lo mismo". » (p.84)⁶⁷². C'est pour cette raison que l'amour non plus ne trouve pas sa place dans le texte, car l'homme est obnubilé par lui-même et son malheur, ce qui ne laisse pas la place à la capacité d'aimer.

Une image qui revient constamment dans le texte, et qui est très symbolique, c'est le malade se promenant dans le dépotoir. À un moment donné, il passe quelque temps seul avec son fils, et il l'amène se promener au dépotoir : « El tipo se quedó con el chico, y se lo llevó a pasear al lugar más lindo que encontró en todo ese tiempo: el depósito de basura. » (p.83)⁶⁷³. La putréfaction est présente à travers cette apparition réitérée du dépotoir de l'hôtel. Quand il décide de louer la maison, le narrateur s'étonne de son choix car il allait avoir la même vue que depuis l'hôtel : le dépotoir : « (...) desde la galería estuviera obligado a contemplar casi el mismo paisaje que recorría por las tardes : el puente sobre las piedras del río seco, el depósito de basuras del hotel. » (p.32)⁶⁷⁴. Cette grande présence du dépotoir dans le texte devient presque obsessionnelle. C'est comme si le malade voyait dans le dépotoir l'image de sa propre dégradation.

⁶⁷¹ *Ibid.* : « (...) l'homme, seul, debout, nu, se regardait dans le miroir d'une armoire (...). Il s'était déshabillé lentement devant l'armoire, pour se reconnaître, squelettique, avec des taches de poil qui n'étaient que des agrégats conventionnels, involontairement sarcastiques, avec le souvenir insistant de ce qu'avait été son corps, méfiant de la capacité de ses fémurs à le supporter et du sexe qui pendait entre ses os. Pour peu qu'il se décidât à se regarder dans le miroir et à se mesurer, non seulement se voyait-il maigre, mais maigrir. » (p.135).

⁶⁷² *Ibid.* : « (...) "je suis mort. Gunz te l'a dit. Tout ça, un mort d'un mètre quatre-vingts, c'est ce que tu lui offres. Elle ferait la même chose et toi aussi tu accepterais". » (p.124).

⁶⁷³ *Ibid.* : « Le type est resté avec l'enfant et l'a emmené se promener à l'endroit le plus joli qu'il a trouvé depuis qu'il est ici : le dépotoir. » (p.122).

⁶⁷⁴ *Ibid.* : « (...) de la galerie il dû contempler à peu près le même paysage qu'il parcourait chaque après-midi : le pont sur les pierres de la rivière à sec, le dépotoir de l'hôtel. » (p.36)

Étant obsédé par sa propre ruine, la solitude est pour lui un choix. Il est incapable de créer des liens avec les autres. La jeune fille étant venue lui tenir compagnie dans le sanatorium, il ne partage pas ses derniers moments avec elle, et se rend dans la maison de la montagne où il se donne la mort : « (...) al hombre no le quedaba otra cosa que la muerte y no había querido compartirla. » (p.99)⁶⁷⁵.

Ce dernier geste n'est que l'ultime tentative de trouver une issue face à la fatalité du destin. Le titre même, très révélateur, montre que « les adieux » sont à jamais. Pour le malade, la vie appartient au passé, à sa jeunesse perdue, il ne s'autorise pas d'espoir, il s'est condamné lui-même : « No sentía lástima por el hombre sino por lo que evocaba cuando venía a beber su cerveza y pedir, sin palabras, sus cartas. Nada en sus movimientos, su voz lenta, su paciencia delataba un cambio, la huella de los hechos innegables, las visitas y los adioses. » (p.63)⁶⁷⁶. Comme l'affirme Hugo Verani à propos du malade dans son livre El ritual de la impostura :

« Este hombre no se desespera ante lo abstracto, la muerte, sino ante algo concreto, el pasado, el ayer irrecuperable y la juventud irreversible. La pérdida del vigor físico y el paso inevitable del tiempo agobian el temple de ánimo del personaje principal de Los Adioses, a tal punto, que de la lectura de la novela podemos arribar a una conclusión desoladora – la inutilidad de la existencia. » (p.140)⁶⁷⁷.

Dans Los adioses, c'est avec le suicide que s'achève un long procès d'aliénation et d'autodestruction du malade, la mort était pour lui, la seule alternative, il n'y a aucune place pour l'espoir.

⁶⁷⁵ *Ibid.* : « (...) qu'il ne restait plus que la mort à l'homme, et qu'il n'avait pas voulu la partager. » (p.146).

⁶⁷⁶ *Ibid.* : « Ce n'est pas de l'homme que j'avais pitié, mais de ce qu'il évoquait quand il venait boire sa bière et demander ses lettres, en silence. Rien dans ses mouvements, sa voix lente et sa patience na laissaient paraître un changement, la trace des faits indéniables, des visites et des adieux. » (p.88).

⁶⁷⁷ *El ritual de la Impostura*, op. cit. : « Cet homme ne désespère pas face à l'abstrait, la mort, mais face à quelque chose de concret, le passé, le "hier" irrécupérable et la jeunesse irréversible. La perte de la vigueur physique et l'inévitable écoulement du temps pèsent sur l'humeur du personnage principal de *Los adioses*, à tel point, que de la lecture du roman, nous pouvons tirer une conclusion désolante – l'inutilité de l'existence. ». La traduction est nôtre.

*

* *

Dans El astillero, il est aussi question de suicide puisque Gálvez se donne la mort. Il tombe dans son propre piège : il dénonce la farce du chantier, mais ce faisant, il perd tout espoir de retrouver une vie digne : « Nunca quise preguntarle y menos ahora, cuando hemos llegado a esto, a estar peor que nunca antes en la vida. Pero no lo digo por la pobreza, sino porque ahora estamos acorralados. » (p.176)⁶⁷⁸, dit la femme de Gálvez. Si la farce du chantier s'évanouit, il ne lui reste plus qu'une vie misérable, et le néant. Il préfère donc en finir : « –Sí, es. ¿Cómo fue? » (p.221)⁶⁷⁹, demande Larsen au commissaire Medina à propos de la mort de Gálvez : « –Fácil. Se metió en la balsa y en cuanto pasaron la isla de Latorre se tiró al agua. Media hora de atraso. Pero a la caída del sol vino solo hasta el espigón. Yo sabía que era Gálvez; sólo quise mostrárselo. » (p.221)⁶⁸⁰. Un peu avant, la femme de Gálvez avait annoncé son suicide : « Pensé entonces, que no estaba loco, sino que su voluntad era suicidarse, o empezar a hacerlo, tan lentamente que hasta hoy dura. » (p.177)⁶⁸¹.

À la fin du récit de El astillero, nous nous rendons compte que tout est inutile. Le but du dernier voyage de Larsen à Santa María n'est jamais atteint : il ne retrouve pas sa gloire perdue à jamais, mais à sa place, il se retrouve face à lui-même, un Larsen désemparé, en pleine décadence. Le narrateur le décrit comme : « (...) un hombre viejo que había desistido de sí mismo (...). » (p.197)⁶⁸². Et à la fin du texte, nous avons un portrait de Larsen très frappant :

« De dos a seis el aire mordía una cara de viejo, malsana, colgante, boquiabierta, con el labio inferior estremecido por la respiración; se apoyaba grisáceo sobre el cráneo

⁶⁷⁸ *Le chantier*, op. cit. : « Je n'ai jamais voulu le lui demander, et encore moins maintenant, maintenant que nous en sommes là, pire que nous n'avons jamais été. Et ce n'est pas à la pauvreté que je pense, c'est qu'à présent il n'y a plus d'issue. » (p.171).

⁶⁷⁹ *Ibidem* : « – Oui, c'est lui. Comment c'est arrivé ? » (p.230).

⁶⁸⁰ *Ibid.* : « – Très simple. Il a pris le bateau et après avoir passé l'île Latorre, il s'est jeté à l'eau. Résultat, une demi-heure de retard. Mais, au coucher du soleil, il est revenu tout seul jusqu'à la jetée. Je savais que c'était Galvez ; j'ai simplement voulu vous le montrer. » (p.230).

⁶⁸¹ *Ibid.* : « "(...) J'ai pensé alors non pas qu'il était fou mais qu'il avait décidé de se suicider (...)." » (p.172).

⁶⁸² *Ibid.* : « (...) un vieil homme qui avait renoncé à lui-même (...). » (p.198).

redondo, casi calvo, ensombrecía el mechón solitario aplastado en la ceja; exaltaba la nariz delgada y curva, triunfante de la decrepitud y la grasa de la cara. Isócrona, exangüe, la boca se estiraba hacia la base de la mejilla y volvía a empequeñecerse. Un viejo atónito, apenas babeante, con un pulgar enganchado en el chaleco, hamacando el cuerpo entre el asiento y el escritorio, como sacudido por un vehículo que lo arrastrara en fuga por caminos desparejos. » (p.197)⁶⁸³.

Dans cette description, si minutieuse, nous sentons presque les effets du temps sur Larsen, nous voyons presque la dégradation avancer sur son visage. Car il s'agit de cela, d'un homme vaincu par le temps, qui se sait vaincu par la décrépitude et la vieillesse : « Después sería el fin, la renuncia a la fe en las corazonadas, la aceptación definitiva de la incredulidad y de la vejez. » (p.64)⁶⁸⁴.

Et la farce, grande pièce de théâtre que Larsen et les autres personnages s'efforcent de mettre en place, elle aussi, ne sert à rien : « Ahora estaba en la trampa y era incapaz de nombrarla, incapaz de conocer que había viajado, había hecho planes, sonrisas, actos de astucia y paciencia sólo para meterse en ella, para quietarse en un refugio final desesperanzado y absurdo. » (p.78)⁶⁸⁵. La réalité est plus forte, et même s'ils signent des bulletins de salaires avec des énormes chiffres, le chantier est en ruine, ils n'ont pas de travail, pas de salaire et ils ont des difficultés pour manger tous les jours : « (...) sintió que también le era posible escuchar el hambre, que había pasado ahora del vientre a la cabeza y a los huesos. » (p.92)⁶⁸⁶. Mais il existe quelque chose de plus profond que la faim, que la misère ; plus profond et abattant que le fait de ne pas savoir où aller, c'est la solitude. Un peu plus

⁶⁸³ *Ibid.* : « De deux heures à six heures, l'air mordait une tête de vieux, branlante, malsaine, à la lèvre pendante ; il s'appuyait, grisâtre, sur le crâne rond, presque chauve, il noircissait la mèche de cheveux écrasée sur le sourcil ; il exaltait le nez mince et busqué, seul survivant de l'embonpoint et de la décrépitude du visage. Isocrone [sic], exsangue, la bouche s'étirait vers le bas des joues puis se resserrait. Un vieillard hébété, bavant un peu, un pouce passé dans son gilet, se balançant entre la chaise et la table comme secoué par un véhicule que l'eût emporté dans sa fuite sur des chemins cahoteux. » (p.198-199).

⁶⁸⁴ *Ibid.* : « Après, ce serait la fin, il renoncerait à croire en ses inspirations, il accepterait définitivement l'incrédulité et la vieillesse. » (p.20).

⁶⁸⁵ *Ibid.* : « À présent il était dans ce piège et il était incapable de lui donner un nom, incapable de reconnaître qu'il avait voyagé, fait des plans, dépensé sourires, manigances et patience rien que pour s'y livrer, pour espérer finir en paix dans un refuge absurde et sans espoir. » (p.40).

⁶⁸⁶ *Ibid.* : « (...) il sentit qu'il lui était possible aussi d'écouter la faim qui, du ventre, avait gagné la tête et les os. » (p.58).

loin dans le texte, le narrateur affirme à propos de la faim de Larsen : « El hambre no era ganas de comer sino la tristeza de estar solo y hambriento, la nostalgia de un mantel lavado (...). » (p.93)⁶⁸⁷. Parce qu'en effet, ce voyage de Larsen, tout son périple, la farce, ses efforts, ne sont que le dernier essai d'un homme seul pour échapper à une solitude concrète, palpable : « Por las tardes la soledad y el fracaso se hacían sólidos en el aire helado y Larsen se abandonaba al estupor. » (p.196)⁶⁸⁸. C'est la dernière tentative pour établir des liens, pour trouver une issue. Mais comme pour le malade de Los adioses, la communication n'est plus possible, et la solitude est impénétrable :

« Sospeché, de golpe, lo que todos llegan a comprender, más tarde o más temprano: que era el único hombre vivo en un mundo ocupado por fantasmas, que la comunicación era imposible y ni siquiera deseable, que tanto daba la lástima como el odio, que un tolerante hastío, una participación dividida entre el respeto y la sensualidad eran lo único que podía ser exigido y convenía dar. » (p.145-146)⁶⁸⁹.

Tous les personnages de El astillero sont seuls, abattus par la solitude, aucune forme de communication n'est possible. À un moment donné, la femme de Gálvez dit à Larsen : « –Júreme que no me deja sola esta noche y le digo lo que quiere saber. Júreme que no me deja sola hasta que yo se lo pida. » (p.190)⁶⁹⁰. Même l'amour, forme de communication par excellence, ne peut pas avoir sa place, tous les personnages sont isolés.

La fin du roman, est, elle aussi, très révélatrice. Cette fois-ci, le narrateur propose deux fins différentes. Soit Larsen épouvanté, fuit, solitaire dans une barque, soit Larsen meurt, seul :

⁶⁸⁷ *Ibid.* : « La faim n'était pas le besoin de manger mais la tristesse d'être seul et affamé, la nostalgie d'une nappe propre (...). » (p.59).

⁶⁸⁸ *Ibid.* : « L'après-midi, la solitude et l'échec prenaient corps dans l'air glacé et Larsen s'abandonnait à l'hébétude. » (p.198).

⁶⁸⁹ *Ibid.* : « Il entrevit soudain ce que nous finissons tous par comprendre, tôt ou tard : qu'il était le seul homme vivant dans un monde peuplé de fantômes, que la communication était impossible et peut-être peu souhaitable, que la pitié et la haine se valaient, qu'un ennui tolérant et une attention partagée entre le respect et la sensualité étaient tout ce qu'on pouvait exiger de vous et tout ce qu'il convenait d'accorder. » (p.130).

⁶⁹⁰ *Ibid.* : « – Jurez-moi que vous ne me laisserez pas seule cette nuit et je vous dirai ce que vous voulez savoir. Jurez-moi que vous ne partirez que lorsque je vous le demanderai. » (p.189).

« (...) Pero lo más difícil de sufrir debe haber sido el inconfundible aire caprichoso de setiembre, el primer adelgazado olor de la primavera que deslizaba incontenible por las fisuras del invierno decrepito. Lo respiraba lamiéndose la sangre del labio partido a medida que la lancha empinada remontaba el río. Murió de pulmonía en el Rosario, antes de que terminara la semana, y en los libros del hospital figura completo su nombre verdadero.) » (p.233)⁶⁹¹.

Son retour à Santa María implique la quête d'un retour au passé et au bonheur de l'amour. Il s'agit d'un ultime effort pour redonner un sens à sa vie, pour retrouver l'espoir comme possibilité d'échapper à la solitude, raison pour laquelle il participe activement à la farce, car savoir jouer devient synonyme de savoir vivre ; mais si l'existence est farce, la farce devient existence. Et derrière, ce qui demeure, c'est l'homme seul, l'étouffante conscience de sa vieillesse, et probablement la mort.

*

* *

Dans « La Chambre secrète », le centre du récit même est un corps de femme seul, tendu dans une pièce : « C'est un corps de femme aux formes pleines mais sans lourdeur, entièrement nu, couché sur le dos, le buste à demi soulevé par d'épais coussins jetés à même le sol, que recouvrent des tapis aux dessins orientaux. » (p.99).

Le récit commence par une description d'une tache rouge qui, au fur et à mesure qu'avance la description, se révèle être une tache de sang qui couvre une partie du corps de la femme. Une femme décrite comme : « la jeune femme sacrifiée » (p.100).

⁶⁹¹ *Le chantier*, op. cit. : « Mais le plus difficile à supporter ce fut certainement l'air fantasque et si particulier de septembre, la première mince odeur de printemps se glissant, irrésistible, par toutes les fissures de l'hiver décrépi [sic]. Il la respirait en léchant le sang sur sa lèvre fendue tandis que le bateau cabré remontait le fleuve. Il mourut d'une pneumonie à El Rosario cette même semaine et sur les registres de l'hôpital figure au complet son nom véritable. » (p.247). Dans le texte en espagnol, les deux possibles fins sont bien différenciées, la deuxième possibilité figurant entre parenthèses. Nous signalons que dans la traduction française les parenthèses n'apparaissent pas.

Une atmosphère mystérieuse et silencieuse plane dans la narration. Le récit avance avec la description, qui commence avec celle, en premier plan, du corps étendu à terre, mais qui, petit à petit, ouvre le champ visuel et décrit le reste de l'espace où se trouve le corps de la femme : les coussins, le sol, puis la chambre et l'escalier : « Plus loin, ces mêmes couleurs se retrouvent encore dans la pierre elle-même des dalles et des colonnes, les arcs des voûtes, l'escalier, les surfaces plus incertaines où se perdent les limites de la salle. » (p.100). Et pendant une grande partie du récit, aucune présence ne se manifeste, à l'exception du corps de la femme, tout est décrit dans la quiétude, dans un calme très mystérieux.

À un moment donné, un homme seul apparaît dans le récit. Un homme qui contemple la scène de la femme morte. Par rapport à son regard, le narrateur dit : « Quand à la direction de son regard, elle indique avec certitude le corps de la victime qui gît sur le coussin, ouverte, les bras étendus en croix, le buste un peu soulevé, la tête rejetée en arrière. » (p.104). Il est, sans doute, le meurtrier de la femme, car celle-ci est appelée à plusieurs reprises « la victime » : « Le bord d'un tapis commence quelques centimètres plus loin ; il se soulève ici sous l'effet d'un plissement, provoqué, sans doute par les mouvements convulsifs, bien que forcément très limités, de la victime, quand elle a essayé de se débattre. » (p.106).

À la fin du texte, le récit s'accélère, ce n'est plus la quiétude initiale :

« L'homme, tout contre elle, un genou en terre, se penche davantage. La tête aux longs cheveux bouclés, qui seule a conservé quelque liberté de mouvement, s'agite, se débat, enfin la bouche de la fille s'ouvre et se tord, tandis que la chair cède, le sang jaillit sur la peau tendre, tendue, les yeux noirs au fard savant s'agrandissent de façon démesurée, la bouche s'ouvre encore plus, la tête va de droite et de gauche, avec violence, une dernière fois, puis plus doucement, pour à la fin retomber en arrière et s'immobiliser, dans la masse des cheveux noirs répandus sur le velours. » (p.108).

Le lecteur assiste à la mort de la femme. C'est la visualisation d'un meurtre. Le cadavre reste seul dans la chambre, et l'homme se déplace dans les escaliers.

Nous voyons que là, en l'occurrence, c'est la mort de la femme qui se situe au centre du récit, le motif même du récit.

*

* *

Dans l'univers de guerre et de violence de Para esta noche, la répression et la torture amplifient la terreur. Nous savons que cette guerre résulte d'un conflit idéologique qui oppose les militants du parti comme Ossorio ou Barcala (avant qu'il ne quitte le parti), à la police secrète dont fait partie Morasán. Nous pouvons penser qu'il y a eu une prise de pouvoir par la force et que les gens du parti luttent contre cette oppression, mais cela reste une hypothèse puisque rien n'est précisé. Nous savons cependant que Morasán et ses collègues mettent en place la répression et la torture. Ainsi le parti est-il surveillé, et nombreux sont ceux qui essayent de s'exiler pour continuer la lutte de l'extérieur ; ils vivent tous dans la clandestinité : « Aquí se me ocurrió emplear los pasajes para crear un gobierno exiliado, yo entre ellos, y seguir valientemente la lucha en el exterior. » (p.97)⁶⁹².

Mais l'exil n'est pas une possibilité. Au-delà de la guerre, la violence et la haine méprisable se dessine la nuit, une nuit qui ne peut amener que la mort. Dans ce texte, le conflit destructeur ne peut se conclure qu'avec la mort. D'ailleurs, les personnages les plus importants finissent tous par mourir de mort violente : Ossorio, Morasán, Barcala, Victoria, Beatriz, et bon nombre d'entre eux à cause d'une trahison.

Le fait qu'ils soient nombreux à mourir à cause d'une trahison (Barcala, Morasán et Ossorio), est très révélateur. Ceci prouve qu'en réalité, il n'y a jamais eu une possibilité de communication avec l'entourage, et que chacun d'entre eux a toujours été seul. Et leur mort ne fait que réitérer leur profonde solitude.

⁶⁹² *Une nuit de chien*, op. cit. : « Ici j'ai pensé utiliser les billets pour former un gouvernement en exil, dont je ferais partie, et continuer courageusement la lutte de l'extérieur. » (p.118).

*

* *

Dans Le palace, comme nous venons de voir, la poétique de la guerre se trouve au centre du récit. La violence et la destruction sont si importantes que les personnages finissent même par être décrits comme des armes.

De plus, la mort parcourt là encore tout le texte, notamment avec le meurtre de Santiago : « “Seulement voilà : le général n’est plus dedans, ils l’ont tué (c’est peut-être ça qui pue tellement quelque part)” (...) » (p.32). Au milieu du texte, a lieu son enterrement : « (...) le mort invisible et dangereux, donc, escorté par les deux files parallèles de soldats (...) » (p.118). À plusieurs reprises revient le récit de l’Italien qui raconte le meurtre qu’il a commis : « (...) celui qu’il devait tuer tenant à ce moment son verre à la main (...) » (p.69). Les images de cadavres sont aussi évoquées dans le texte : « (...) l’image du même cadavre décharné, donquichottesque et triste, travesti en mécano. » (p.193). Nous voyons que les images sont très violentes, et que la mort, en plus d’être une réalité, elle est à portée de main.

Et la mort est aussi présente dans l’espace de la ville, les phrases écrites dans les murs et les immeubles, vont toujours dans ce sens :

« ¿QUIEN HA MUERTO ? ¿QUIEN HA MUERTO? ¿QUIEN HA MUERTO? » (p.113).

Ou encore :

« QUIEN HA MUERTO QUIEN HA ASESINADO QUIEN HA FIRMADO EL CRIMEN » (p.162).

L’espace est imprégné de mort. Même le titre du troisième chapitre « Les funérailles de Patrocle », insiste sur la mort.

En reproduisant les inscriptions de la ville dans le texte et en lettres capitales, le narrateur retranscrit l’ambiance de la ville ; les interrogations sur le meurtre et les accusations sont recrées dans la matérialité du texte. Ceci sert à donner plus

d'ampleur à la mort, et à insister sur le non-sens de cette violence, d'où la réitération des inscriptions, qui ne trouveront jamais de réponse.

*

* *

De façon hypothétique, nous retrouvons aussi la présence de la mort dans la nouvelle Presencia, à travers la disparition de María José. Tout dans le texte indique que sa disparition implique très probablement sa mort. Elle a d'abord été emprisonnée par les militaires, détenteurs du pouvoir. Puis, une fois que les militaires l'ont libérée, elle disparaît. Aucune nouvelle d'elle.

Si la mort de María José se confirme, cette fois-ci, ce sera une mort vraiment lourde à porter pour Malabia. Car il fait tout, absolument tout, comme nous l'avons vu, pour la libérer en pensée. Mais il est impuissant même dans son imaginaire, il ne peut rien faire dans la solitude et la distance, il ne peut pas l'aider.

Avec cette étude, nous constatons que la ville est au centre de l'œuvre de Juan Carlos Onetti. Mais l'auteur ne cherche pas à faire un portrait physique ; il fait plutôt un portrait moral de la ville et des personnages qui y habitent. L'espace, et en particulier la ville, est d'une importance essentielle dans les œuvres de notre corpus, de manière symbolique, car c'est là que se tissent les liens entre l'homme, l'Histoire et la mémoire au sein de nos fictions.

CHAPITRE 8 : L'Homme, l'Histoire, la mémoire.

8.1 L'exil.

Selon le Grand Dictionnaire encyclopédique Larousse, l'exil correspond à la : « Situation de quelqu'un qui est expulsé ou obligé de vivre hors de sa patrie ; lieu où cette personne réside à l'étranger (...). ». Mais ce peut aussi être la « Situation de quelqu'un qui est obligé de vivre ailleurs que là où il est habituellement, où il aime vivre ; ce lieu où il se sent étranger, mis à l'écart. » (p.4057, tome 6)⁶⁹³.

Il est vrai qu'il existe une longue liste d'écrivains qui se sont exilés à un moment ou à un autre de leur vie, comme des personnages de fiction, maintenant devenus mythiques, qui ont dû vivre en exil. Dans la définition du mot exil du Grand Dictionnaire des littératures française et étrangères, nous trouvons une réflexion à ce sujet :

« Il pèse sur la littérature contemporaine, les grands exils de Joyce, Pound, T.S. Eliot, Saint-John Perse, sans oublier Henry James, auxquels s'ajoutent ceux du bannissement politique : Soljenitsyne, Milan Kundera, et autres dissidents ou écrivains africains ou sud-américains en rupture d'obéissance politique. Exils bien différents de l'heureux cosmopolitisme et du jeu transculturel, attaché, dès l'Antiquité, à ce qui apparaîtra au Moyen Âge puis au XVIII^e siècle comme une internationale des lettres et des idées : ils naissent de l'affirmation de la vocation littéraire contre toute récusation du droit à l'expression ; ils forment la légitimité de la parole personnelle, la rendant par là-même apte à la totalisation du réel. À côté de ces exils impériaux, il est des exils mineurs, nés des traumatismes de l'histoire et par lesquels la littérature devient véritable "transfert nocturne", suivant l'expression de l'exilé arménien Armen Lubin : simple entrée dans le désert des hommes où les mots semblent précéder les choses et redoubler l'épreuve du déracinement. À moins que l'exil ne soit plus simplement la seule façon pour un écrivain d'être contemporain du XX^e siècle. : Gertrude Stein, Beckett et les hérauts de l'absurde, Adomov, Ionesco ou Gombrowicz – dont l'exil, accidentel, se trouve pourtant inscrit dans

⁶⁹³ Grand dictionnaire encyclopédique Larousse, op. cit.

la logique même de l'œuvre, attachée à noter un monde composite où se défait toute histoire (...). » (p.544-545)⁶⁹⁴.

Mais au sens figuré, l'exil peut aussi ne pas être géographique, n'avoir aucun lien avec l'espace et le temps, et devenir un exil plus métaphysique ; un exil qui s'opère à l'intérieur de l'être et de sa conscience.

8.1.1 De l'aventure imaginaire au voyage intérieur.

Dans El pozo, la plupart des rêves imaginaires que le narrateur décrit sont des récits de voyage. Nombreux sont les pays et les espaces lointains auxquels fait référence Linacero : Hollande, Alaska, Yougoslavie, des endroits où il n'est jamais allé. Le récit de voyage le plus représentatif est celui de « la cabane en rondins ». Dans ce que le narrateur appelle « le prologue de l'aventure de la cabane », il met le lecteur en situation en décrivant le contexte dans lequel se déroule l'aventure :

« En Alaska, estuve aquella noche, hasta las diez, en la taberna del Doble Trébol. Hemos pasado la noche jugando a las cartas, fumando y bebiendo. Somos los cuatro de siempre (...); se juega por monedas, y sólo buscamos pasar una noche amable y juntos. A las diez, puntualmente, me levanto, pago mi gasto y comienzo a vestirme. Hay que ponerse nuevamente la chaqueta de pieles, el gorro, los guantes, recoger el revólver. Tomo un último trago para defenderme del frío de afuera, saludo y me vuelvo a casa en el trineo. Algunas veces intentan asaltarme o descubro ladrones en el aserradero. Pero por lo general este viaje no tiene interés y hasta he llegado a suprimirlo, conservando apenas un breve momento en que levanto la cara hacia el cielo, la boca apretada y los ojos entrecerrados, pensando en que muy pronto tendremos una tormenta de nieve y

⁶⁹⁴ Grand Dictionnaire des littératures française et étrangères, op. cit.

puede sorprenderme en camino. Diez años en Alaska me dan derecho a no equivocarme. Azuzo los perros y sigo. » (p.25-26)⁶⁹⁵.

La description du contexte est très détaillée et vraisemblable, même si la narration nous indique qu'il s'agit d'une fiction : « Como quiero evitar un estilo pobre, voy a emplear las dos palabras alternándolas. » (p.25)⁶⁹⁶. Le narrateur décrit le prologue de l'aventure imaginaire comme s'il l'avait vraiment vécu, alors que c'est un voyage imaginaire ; c'est lui le créateur qui module le récit à son aise.

Ce voyage imaginaire a un lien très étroit avec la réalité : Ana María. Cette aventure représente ce que le narrateur aurait voulu vivre, seulement ce n'est pas possible car Ana María est morte. Donc, face à l'impossibilité que la réalité lui impose, il l'imagine en toute liberté. La véritable aventure, loin de la réalité, est quand Ana María entre en courant et s'allonge, toute nue sur le lit :

« Miro el vientre de Ana María, apenas redondeado; el corazón empieza a saltarme enloquecido y muerdo con toda mi fuerza el caño de la pipa. Porque suavemente los gruesos muslos se ponen a temblar, a estremecerse, como dos brazos de agua que rozara el viento, a separarse, después, apenas, suavemente. Debe estar afuera retrocediéndose la tormenta negra, girando entre los árboles lustrosos. » (p.29)⁶⁹⁷.

⁶⁹⁵ *Le puits*, op. cit. : « Ce soir-là, en Alaska, je suis resté à la taverne du Trèfle à Deux Feuilles jusqu'à dix heures. Nous avons passé la soirée à jouer aux cartes, à fumer et à boire. Nous sommes toujours les quatre mêmes (...) nous ne jouons que pour quelques pièces, dans le seul but de passer une soirée agréable ensemble. À dix heures juste, je me lève, je règle mon addition et je commence à m'habiller : d'abord le manteau de fourrure, puis le bonnet, les gants et enfin le revolver. Je prends un dernier verre pour me protéger du froid, je salue tout le monde et je rentre à la maison en traîneau. Il arrive que l'on tente de m'attaquer, ou que je rencontre des voleurs à la scierie. mais [sic] en général ce voyage n'est pas intéressant, et parfois je l'élimine tout simplement, sauf le moment où je lève la tête vers le ciel, la bouche serrée et les yeux mi-clos, songeant qu'une tempête de neige risque de s'élever bientôt, et pourrait me surprendre sur le chemin. Dix ans en Alaska me donnent le droit de ne pas me tromper. Je fouette les chiens et je continue. » (p.22-23).

⁶⁹⁶ *Ibidem* : « Comme je veux éviter un style pauvre, je vais employer les deux mots, alternativement. » (p.21).

⁶⁹⁷ *Ibid.* : « Je regarde le ventre d'Anna-Maria, un peu rond ; mon cœur commence à battre fiévreusement, tandis que je mords ma pipe avec toutes mes forces. Parce que lentement les grosses cuisses commencent à trembler, à frémir, comme deux bras d'eau qu'effleurerait le vent, puis à se séparer, légèrement, doucement. Dehors, la tempête noire doit être en train de tourner, de s'enrouler autour des arbres luisants. » (p.24).

Quand le narrateur raconte le prologue de l'aventure de la cabane qui se déroule en Alaska, il dit : « Es en Alaska, cerca del bosque de pinos donde trabajo. O en Klondike, en una mina de oro. O en Suiza, a miles de metros de altura, en un chalet donde me he escondido para poder terminar en paz mi obra maestra. (...) Pero, en todo caso, es un lugar con nieve. » (p.24)⁶⁹⁸. Finalement, le narrateur choisit l'Alaska, mais ce qui est important, ce n'est pas que ce soit l'Alaska, mais ce que cet endroit représente, à savoir une réalité à l'opposé de la sienne en ce qui concerne l'espace, le mode de vie et la société. Il cherche l'éloignement, une fuite, un recommencement. La présence de la neige, par exemple, symbolise l'exotisme, et représente, en même temps, un choix esthétique. Comme nous l'avons vu, même si nous ne savons pas dans quelle ville se trouve Linacero, différents signes nous font penser qu'il s'agit de Montevideo. Donc, Alaska, Suisse ou Klondike sont des endroits qui se trouvent à l'autre bout du monde, ce qui implique une réalité complètement différente. Dans le voyage imaginaire qu'il raconte à Cordes, nous remarquons aussi cette insistance sur l'espace étranger, sur l'inconnu, qui provoque une attirance, le réveil de la curiosité et même la fascination :

« Las velas del "Gaviota" infladas por el viento, el sol en la cadena del ancla, las botas altas hasta las rodillas, los pies descalzos de los marineros, la marinería, las botellas de ginebra que sonaban contra los vasos en el camarote, la primera noche de tormenta (...). El barco sin nombre, el capitán Olaff, la brújula del naufrago, la llegada a ciegas a la bahía de arena blanca que no figura en ningún mapa. » (p.78)⁶⁹⁹.

Nous remarquons dans la description de cette aventure de la baie d'Arrak, l'insistance réitérée sur l'espace inconnu et énigmatique, cette fois-ci la baie de sable blanc ne figure même pas sur les cartes. Ce qui se dégage, c'est le choix des endroits éloignés, presque introuvables.

⁶⁹⁸ *Ibid.* : « Cela se passe en Alaska, près de la forêt où je travaille. Ou au Klondike, dans une mine d'or. Ou en Suisse, à des milliers de mètres d'altitude, dans une chaumière où je me suis caché pour terminer en paix mon chef-d'œuvre. (...) Quoi qu'il en soit, c'est un lieu où il neige. » (p.21).

⁶⁹⁹ *Ibid.* : « Les voiles du "Goéland" gonflées par le vent, le soleil sur la chaîne de l'ancre, les bottes jusqu'aux genoux, les pieds déchaussés des marins, l'équipage, les bouteilles de gin qui tintent contre les verres dans la cabine, la première nuit de tempête (...). Le bateau sans nom, le capitaine Olav, la boussole du naufragé, l'arrivée à tâtons dans la baie de sable blanc qui ne figurait sur aucune carte. » (p.59).

En revanche, la véritable aventure est un voyage intérieur. Il est à l'origine de ce que ressent le narrateur quand il imagine les aventures et les expériences qu'il ne pourra jamais vivre dans le monde réel, notamment celle de la cabane car Ana María est morte : « Lo que yo siento cuando miro a la mujer desnuda en el camastro no puede decirse, yo no puedo, no conozco las palabras. Esto, es lo que siento, es la verdadera aventura. » (p.32)⁷⁰⁰.

Le véritable lieu où se déroulent les aventures du narrateur est au-dedans de lui-même ; il entame donc un voyage intérieur, enfermé dans sa chambre, il se replie sur lui, la nuit, éveillé, cerné par la solitude.

Ce voyage intérieur fait partie de son essence et représente ce qu'il a de plus intime, de plus cher. Dans le texte, il explique qu'il n'a essayé de partager cette part d'intimité qu'avec deux personnes, Cordes et Ester, et il avoue à ce propos :

« Sólo dos veces hablé de las aventuras con alguien. Lo estuve contando sencillamente, con ingenuidad, lleno de entusiasmo, como contaría un sueño extraordinario si fuera un niño. El resultado de las dos confidencias me llenó de asco. No hay nadie que tenga el alma limpia, nadie ante quien sea posible desnudarse sin vergüenza. » (p.32)⁷⁰¹.

La dernière partie de la citation montre bien ce que représente pour le narrateur l'acte de raconter ses aventures imaginaires : montrer son âme à nue, et c'est en effet ce qu'il fait dans ce texte.

Le résultat de ses deux confidences est à chaque fois décevant : il ne reverra plus Ester ni Cordes. Après avoir vu la réaction de Cordes, il dit :

⁷⁰⁰ *Ibid.* : « Ce que je sens quand je regarde la femme nue sur le lit, rien ne peut le décrire, moi je ne peux pas, je ne connais pas les mots. Cela, ce que je ressens, c'est la véritable aventure. » (p.27).

⁷⁰¹ *Ibid.* : « Je n'ai parlé de mes histoires qu'à deux personnes. Je l'ai fait simplement, avec naïveté, plein d'enthousiasme, comme un enfant qui raconte un rêve extraordinaire. Le résultat de ces deux confidences m'a dégoûté. Il n'y a personne qui ait l'âme pure, personne devant qui l'on puisse se découvrir sans honte. » (p.28).

« Yo estaba temblando de rabia por haberme lanzado a hablar, furioso contra mí mismo por haber mostrado mi secreto.

–No, ningún plan. Tengo asco por todo, ¿me entiendes? Por la gente, la vida, los versos con cuello almidonado. Me tiro en un rincón y me imagino todo eso. Cosas así y suciedades, todas las noches.

Algo estaba muerto entre nosotros. Me puse el saco y lo acompañé unas cuadas. » (p.80-81)⁷⁰².

En racontant ses aventures à Cordes et à Ester, le narrateur ouvre généreusement le fond de son âme, mais l'échec de cette tentative de se confier à autrui provoque chez lui un enfermement encore plus radical : « Estoy cansado ; pasé la noche escribiendo y ya debe ser muy tarde. Cordes, Ester y todo el mundo, *menefrego*. Pueden pensar lo que les dé la gana, lo que deben limitarse a pensar. » (p.81)⁷⁰³.

Le voyage intérieur d'Eladio Linacero reflète son enfermement et sa solitude : « Ésta es la noche. Voy a tirarme en la cama, enfriado, muerto de cansancio, buscando dormirme antes de que llegue la mañana, sin fuerzas ya para esperar el cuerpo húmedo de la muchacha en la vieja cabaña de troncos. » (p.86)⁷⁰⁴.

Comme nous avons vu précédemment, le narrateur a rompu les liens amoureux et amicaux avec les autres êtres. Tout son monde s'est désintégré et tout indique qu'il n'a ni la volonté ni la capacité pour établir une communication durable. Il

⁷⁰² *Ibid.* : « Je tremblais de rage pour m'être laissé aller à parler, furieux contre moi-même pour avoir dévoilé mon secret.

– Non, pas un plan. Tout me dégoûte, tu comprends ? Les gens, la vie, les poèmes au col empesé. Je me planque dans un coin et j'imagine tout ça. Des choses comme ça et des saletés, toutes les nuits.

Quelque chose était mort entre nous. Je pris ma veste et l'accompagnai quelques rues. » (p.60).

⁷⁰³ *Ibid.* : « Je suis fatigué ; j'ai passé la nuit à écrire et il doit être très tard. Cordès, Esther et tous les autres, je m'en balance. Ils peuvent bien penser ce qu'ils veulent. Ce qu'ils doivent se limiter à penser. » (p.61). Cette traduction ne restitue pas, à nos yeux, la poétique onettienne. Peut-être pourrions-nous proposer une autre traduction : « Je suis fatigué ; j'ai passé la nuit à écrire et il doit être très tard. Cordès, Esther et tous les autres, *menefrego*. (...) ». ».

⁷⁰⁴ *Ibid.* : « Voilà la nuit. Je vais m'étendre sur le lit, le corps refroidi, mort de fatigue, espérant pouvoir m'endormir avant que n'arrive le matin, sans plus aucune force pour attendre le corps humide de la jeune fille dans la vieille cabane en rondins. » (p.64).

a divorcé, il éprouve du dégoût envers les gens qui l'entourent et il manifeste son scepticisme envers les traditions nationales : « ¿Pero aquí ? Detrás de nosotros no hay nada. Un gaucho, dos gauchos, treinta y tres gauchos. » (p.72)⁷⁰⁵. Son choix est évident, s'exiler en lui-même. Pour échapper à cette réalité, au dégoût qu'il ressent envers le monde dans lequel il habite, à sa solitude, à son aliénation ; Eladio Linacero invente d'autres réalités.

*

* *

Le récit de El álbum est mené par le personnage principal : Jorge Malabia. Mais la perspective narrative, comme dans la plupart des œuvres étudiées, varie.

À certains moments, il s'agit d'un narrateur qui décrit ses actions et ses pensées : « (...) yo continué andando hasta el club, puse tabaco en la pipa, miré la niebla que un viento frío comenzaba a desgarrar, justamente sobre la plaza, y volví. » (p.153)⁷⁰⁶. Et dans d'autres cas, il s'agit d'un narrateur extérieur qui mène le récit en tant que narrateur observateur : « Se sentó y puso la copa exactamente en el centro de la mesa; y como el mozo no me había atendido, nadie podía saber si era suya o mía. » (p.154)⁷⁰⁷. Et puis, il devient ensuite narrateur omniscient : « Estaba allí, pequeña y dura, mirando la gran nube blancuzca apoyada en las olas, inventando sorpresas, aproximaciones. » (p.153)⁷⁰⁸, dit Malabia à propos de la femme inconnue, comme s'il la connaissait à la perfection. Ce procédé place le récit dans une atmosphère incertaine, le lecteur ne sait pas où se trouvent les limites des connaissances du narrateur ; il n'en a probablement aucune.

Un air de mystère domine le récit ainsi que l'histoire de Malabia avec la femme, qui est présentée d'une façon indirecte : « Hace una semana que está en el

⁷⁰⁵ *Ibid.* : « Mais ici ? Derrière nous il n'y a rien. Un gaucho, deux gauchos, trente-trois gauchos. » (p.55).

⁷⁰⁶ *L'album*, op. cit. : « (...) je continuai jusqu'au club, je me bourrai une pipe, regardai la brume qu'un vent froid commençait à déchirer, au-dessus de la place justement, et rebroussai chemin. » (p.12).

⁷⁰⁷ *Ibidem* : « Elle s'assit et posa le verre exactement au centre de la table, et, comme le garçon ne s'était pas encore occupé de moi, personne n'aurait pu savoir s'il était à moi ou à elle. » (p.12).

⁷⁰⁸ *Ibid.* : « Elle était là, petite et dure, regardant le grand nuage blanchâtre appuyé sur les vagues, inventant des surprises, des approximations. » (p.11).

hotel, el Plaza (...). » (p.150)⁷⁰⁹. Elle n'a pas de prénom, le narrateur ne nous donne presque aucune information sur elle, et il dit : « (También era parte de mi felicidad evitar las preguntas razonables: saber por qué estaba ella en Santa María, por qué recorría el muelle con la valija.) » (p.161)⁷¹⁰. Ce manque d'information est un choix du personnage qui correspond aussi à un parti pris narratif et esthétique.

Beaucoup d'informations restent inconnues pour le lecteur, et les informations nécessaires pour comprendre le déroulement de l'histoire ne sont dévoilées que partiellement : « No pude sospechar, ni siquiera cuando llego la palabra *Escocia*, qué era lo que se estaba iniciando: la voz caía suave e ininterrumpida encima de mi cara (...).

– El castillo estaba en Aberdeen y era tan viejo que el viento andaba por los corredores, los salones y las escaleras. » (p.156)⁷¹¹ ; quelques lignes plus loin, le narrateur poursuit : « Éste fue el primer cuento; volví a decirlo algunas veces, casi siempre porque yo le pedía cuando estaba aburrido del calor de la India o del campamento de Amatlán. » (p.157)⁷¹². C'est de cette façon ambiguë que le narrateur apprend au lecteur un des points clés de l'histoire : le rapport qui s'est établi entre Jorge Malabia et la femme à travers les récits de voyage de cette dernière. Ce procédé est très fréquent dans la prose onettienne, et il contribue à détruire la certitude des faits décrits.

Nous retrouvons, dans El álbum, la présence de deux mondes : la réalité et l'univers imaginé. C'est à travers la figure féminine que le narrateur va pouvoir créer sa nouvelle réalité. Dans El álbum, Jorge Malabia joue au voyage imaginaire avec la femme inconnue. Ceci lui permet de « (...) vacilar entre Venecia y El Cairo unas horas antes de la entrevista. » (p.157)⁷¹³ ; ou encore : « (...) acabábamos de "llorar

⁷⁰⁹ *Ibid.* : « Ça fait une semaine qu'elle est à l'hôtel, au Plaza (...). » (p.8).

⁷¹⁰ *Ibid.* : « (Cela faisait partie aussi de mon bonheur d'éviter les questions raisonnables : savoir pourquoi elle était à Santa Maria, pourquoi elle parcourait le quai avec sa valise.) » (p.19).

⁷¹¹ *Ibid.* : « Je ne pouvais deviner, même lorsque arriva le mot Écosse, ce qui allait commencer là : la voix descendait, douce, continue, sur mon visage. (...) "Le château se trouvait à Aberdeen et il était si vieux que le vent parcourait librement les couloirs, les salons et les escaliers." » (p.15).

⁷¹² *Ibid.* : « Ce fut la première histoire ; elle la répéta d'autres fois, presque toujours parce que je la lui demandais quand j'en avais assez de la chaleur de l'Inde ou du campement d'Amatlan. » (p.15).

⁷¹³ *Ibid.* : « (...) le don d'hésiter entre Venise et Le Caire quelques heures avant notre entrevue (...). » (p.16).

de frío en la costa este y antes de que pasara un día, increíble, nos estábamos bañando en la playa". » (p.158)⁷¹⁴. Il a besoin de cette femme car c'est elle qui lui permet de voyager. Il a peur qu'elle s'en aille car tout ce monde disparaîtra avec elle, « No miedo a la soledad ; miedo a la pérdida de una soledad que yo había habitado con una sensación de poder, con una clase de ventura que los días no podrían ya nunca darme ni compensar. » (p.161)⁷¹⁵. L'inconnue est au centre des voyages imaginaires, c'est elle qui ouvre à Malabia les portes de cette nouvelle réalité.

Cette double réalité permet au personnage principal de fuir la réalité grâce à l'imagination. Nous pouvons dire que cette évasion correspond à un exil abstrait ; c'est l'idée d'un exil spirituel, l'évasion de la pensée ou de l'âme de la personne. C'est un exil qui se fait à l'intérieur de soi-même.

Dans la nouvelle El álbum, cette fuite imaginaire permet à Jorge Malabia de voyager partout, de découvrir le monde et de vivre des aventures. Pour Malabia, le plus important c'est ce que les voyages imaginaires lui permettent de découvrir : « (...) sólo temía, verdaderamente, perder peripecias y geografías, perder el merendero crapuloso de Nápoles donde ella hacía el amor sobre música de mandolinas; el estudio de San Pablo donde ella ayudaba de alguna manera a un hombre trompudo y contrito (...). » (p.160-161)⁷¹⁶. Les histoires renvoient toujours à des endroits lointains et exotiques, totalement différents de l'endroit où a lieu l'action. C'est un exil volontaire. Malabia admire le don que possède la femme pour imaginer des histoires : « Tal vez nadie en el mundo sepa mentir así, pensaba yo. » (p.157)⁷¹⁷. Ce qui est extraordinaire pour Malabia, c'est cette capacité de création, d'imagination qui se cache derrière la femme, et qui le fascine : « (...) –allí, a mi lado, sin esfuerzo, con un placer impersonal y divino–, la primera cacería de zorro que estremeció la tierra, el acordado frenesí que ella iba dirigiendo con palabras

⁷¹⁴ *Ibid.* : « À peine venions-nous de "pleurer de froid sur cette fichue côte, mais, incroyable, quelques heures après on se baignait sur la plage" (...). » (p.16).

⁷¹⁵ *Ibid.* : « Non pas peur de la solitude, mais peur de perdre une solitude que j'avais habitée avec un sentiment de puissance, une sorte de bonheur que les jours à venir ne pourraient jamais compenser ni remplacer. » (p.19).

⁷¹⁶ *Ibid.* : « (...) que la seule peur que j'avais au fond, c'était de perdre des aventures et des pays, c'était de perdre la guinguette crapuleuse de Naples où elle faisait l'amour sur un air de mandoline, l'atelier de São Paulo où elle aidait à sa façon un homme simiesque et contrit (...). » (p.19).

⁷¹⁷ *Ibid.* : « Il n'y a peut-être personne au monde, me disais-je, qui sache mentir ainsi (...). » (p.15).

ambiciosas y marchitas (...). » (p.157)⁷¹⁸. La femme représente la fuite sans danger, et fondamentalement, la liberté. L'expérience de l'exil intérieur symbole d'un certain bonheur éphémère permet de connaître une expérience poétique : « Estaba el hambre, siempre; pero escucharla era el vicio, más mío, más intenso, más rico. Porque nada podía compararse al deslumbrante poder que ella me había prestado (...). » (p.157)⁷¹⁹.

Quand l'inconnue disparaît, Malabia découvre l'album rempli de photos qui avaient été prises lors des voyages que la femme avait fait à travers le monde. Il est déçu, en colère, triste : « En cuclillas, envejecido, tratando de manejar la pipa con evidente soberbia, vi las fotografías en que la mujer –menos joven y más crédula a medida que iba pasando rabioso las páginas– cabalgaba en Egipto (...). » (p.163)⁷²⁰. L'exil intérieur lui avait permis de s'évader de son monde quotidien, et de trouver un refuge. Quand la femme disparaît, il se sent vide, il est obligé de renoncer à son monde imaginaire. Mais quand il découvre l'album, il est déçu en apprenant que tous ces voyages, toutes ces histoires ne sont pas le fruit d'un extraordinaire don d'imagination, mais la réalité, véritable et concrète. Cette fuite qui l'avait tant émerveillé et qui lui avait permis de s'exiler, n'est plus possible. Les portes d'un monde poétique sans limites s'étaient ouvertes avec les histoires de la femme ; ce sont les limites de la réalité qui s'imposent en découvrant l'album.

*

* *

Dans El astillero, la venue de Larsen à Santa María et son installation à Port-Chantier, représente, d'une certaine façon, l'exil. Ce voyage est une quête, une quête du passé et de l'espoir. Pour retrouver ce bonheur, il met en place la farce.

⁷¹⁸ *Ibid.* : « (...) à mon côté, avec un plaisir impersonnel et divin, la première chasse au renard qui ait fait trembler la terre, la frénésie qu'elle orchestrait à mesure avec des mots ambitieux et fanés (...). » (p.16).

⁷¹⁹ *Ibid.* : « Il y avait la faim, toujours. Mais le vice, c'était de l'écouter, sensation plus intense, plus personnelle, meilleure. Car rien ne pouvait se comparer à l'éblouissant pouvoir qu'elle m'avait prêté (...). » (p.16).

⁷²⁰ *Ibid.* : « Accroupi, vieilli, essayant de manipuler ma pipe avec détachement et dédain, je vis les photos où la femme, moins jeune et plus crédible à mesure que je tournais rageusement les pages, montait à cheval en Égypte (...). » (p.22).

Comme nous l'avons analysé en détail précédemment, tout son monde s'érige dans la farce, dans l'illusoire. Mais, que représente la farce, si ce n'est un exil volontaire : « Ahora estaba en la trampa y era incapaz de nombrarla, incapaz de conocer que había viajado, había hecho planes, sonrisas, actos de astucia y paciencia sólo para meterse en ella, para aquietarse en un refugio final desesperanzado y absurdo. » (p.78)⁷²¹. La farce est la construction d'un monde fictif pour pouvoir survivre, ou du moins pour ne pas finir de perdre l'espoir et pour ne pas laisser le poids de la réalité, de la misère et de la faim s'imposer :

« Iba vigilante, inquieto, implacable y paternal, disimuladamente majestuoso, resuelto a desparramar ascensos y cesantías, necesitando creer que todo aquello era suyo y necesitando entregarse sin reservas a todo aquello con el único propósito de darle un sentido y atribuir ese sentido a los años que le quedaban por vivir y, en consecuencia, a la totalidad de su vida. » (p.85)⁷²².

8.1.2 De l'expérience poétique à l'expérience de l'exil.

Dans Presencia, récit qui chronologiquement a lieu des années après le récit de El álbum, nous retrouvons le même narrateur, et le même personnage, Jorge Malabia qui s'est exilé à Madrid. Il y a dans Presencia, un système narratif très similaire à celui de El álbum.

Le narrateur fait le récit à la première personne, mais il passe aussi à la focalisation externe lorsqu'il décrit des faits qu'il voit de l'extérieur : « El hombre que se hacía llamar Tubor, detective privado, bajó a la tasca de la esquina y pidió una

⁷²¹ *Le chantier*, op. cit. : « À présent il était dans ce piège et il était incapable de lui donner un nom, incapable de reconnaître qu'il avait voyagé, fait des plans, dépensé sourires, manigances et patience rien que pour s'y livrer, pour espérer finir en paix dans un refuge absurde et sans espoir. » (p.40).

⁷²² *Ibidem* : « Il allait, vigilant, soucieux, implacable et paternel, hypocritement majestueux, bien décidé à distribuer autour de lui avancements et mises à pied, ayant besoin de croire que tout cela était à lui, ayant besoin de s'y consacrer sans réserve, à seule fin de lui donner un sens et de transmettre ce sens aux années qui lui restaient à vivre et, partant, à sa vie entière. » (p.49).

botella de vino Rioja. » (p.415)⁷²³. Il passe aussi de l'observation à l'omniscience narrative : « De rodillas rezó muchos avemarías tratando de concentrarse, tratando de multiplicar su fe. Tantas veces había dicho: en Dios no creo pero sí en la santísima Virgen. » (p.415)⁷²⁴. En réalité il sait tout, ou presque tout, mais il ne nous donne que quelques informations, beaucoup de choses sont omises, le lecteur doit reconstruire l'histoire.

« Había pasado días con el dinero sucio que me habían hecho llegar por la venta impuesta del diario. Para mí ya no había ni habría Santa María reconstruida ni *El Liberal*. Todo estaba muerto, incinerado y perdido sobre el río, sobre la nada. » (p.413)⁷²⁵. C'est avec cette phrase que commence la nouvelle, et c'est ainsi que le lecteur apprend que Malabia a été obligé de vendre le journal, et qu'il a fui Santa María. Un peu plus loin, il confirme :

« A veces recibía *Presencia* (...). Me llegaba desde los lugares más ilógicos del mundo y yo imaginaba el desconocido grupo de sanmarianos turnándose para redactarlo y repartirlo. Siempre malas noticias. La tiranía del general Cot era salvaje y se necesitaba vocación de martirio para hacer aquella tarea. Y yo estaba obligado a gastar dinero de la expropiación en María José y solo en ella. » (p.413)⁷²⁶.

Une dictature s'est imposée à Santa María, et Malabia s'est exilé. Au départ, Le narrateur ne donne aucune explication quant à « la expropiación de María José », qui reste un mystère, alors qu'elle se trouve au centre du récit. Soudain, au début de la nouvelle, Malabia dit :

⁷²³ *Presencia*, op. cit. : « L'homme qui se faisait appeler Tubor, détective privé, descendit au bistrot du coin et commanda une bouteille de vin de Rioja. ». La traduction est nôtre.

⁷²⁴ *Ibidem* : « À genoux, il récita de nombreux Ave Maria en essayant de se concentrer, en essayant de multiplier sa foi. Il avait dit tellement de fois : en Dieu, je ne crois pas mais je crois en la très sainte Vierge. ». La traduction est nôtre.

⁷²⁵ *Ibid.* : « J'avais passé des journées avec de l'argent sale qu'on m'avait fait parvenir de la vente imposée du journal. Pour moi il n'avait pas et il n'y aurait plus de Santa María reconstruite ni de *El liberal*. Tout était mort, incinéré et perdu dans la rivière, dans le néant. ». La traduction est nôtre.

⁷²⁶ *Ibid.* : « Parfois je recevais *Presencia* (...). Elle me venait des endroits les plus illogiques du monde et j'imaginai le groupe de Sanmariens inconnus se relayant pour la rédiger et la distribuer. Toujours de mauvaises nouvelles. La tyrannie du général Cot était sauvage et il fallait une vocation de martyr pour accomplir cette tâche. Et moi j'étais obligé de dépenser l'argent de l'expropriation pour María José, et seulement pour elle. ». La traduction est nôtre.

« *El hombre no es pequeño, sino que fue empequeñecido por la vida (...). Pregunta y reflexiona, perforando sin gran convicción la astucia, la estafa y la añeja costumbre de mentir y adornar (...).* »

Luego dice, tanteando: Con cinco mil puedo ir organizando. Esas cosas son siempre difíciles. » (p.413-414)⁷²⁷.

Le lecteur ne sait pas en quoi consiste l'affaire avec le détective Tubor, c'est plus loin qu'il apprend qu'en effet Malabia a engagé un détective pour faire suivre María José. Les informations sont données partiellement, le lecteur doit reconstruire l'histoire à partir des fragments que le narrateur nous livre. Ce choix narratif contribue à créer un air de mystère, et un récit incertain qui est accentué par la présence de plusieurs réalités.

Dans Presencia, c'est aussi l'imagination qui permet à Malabia de voyager de Madrid jusqu'à Santa María et de revoir María José : « *La veía ágil y burlona, rejuvenecida, casi niña por las mentiras tenaces que yo le había escrito. La veía libre perfilada y veloz, atravesando los paisajes que habíamos caminado, los descansos sombríos que buscábamos sin palabras para besarnos y palparnos. » (p.416)⁷²⁸. Dans cette nouvelle, le bonheur du narrateur réside dans le passé. En imaginant María José, il essaye de bâtir une nouvelle réalité imaginaire pour retrouver un peu du bonheur perdue, pour ne plus se sentir seul et désorienté, étant exilé en pays étranger. C'est l'envie de revoir María José, le besoin d'avoir de ses nouvelles qui pousse Jorge Malabia à créer un monde imaginaire.*

⁷²⁷ *Ibid.* : « L'homme n'est pas petit, mais c'est plutôt la vie qui l'a rapetissé (...). Il demande et il réfléchit, en perçant sans grande conviction l'astuce, l'escroquerie et cette ancienne habitude de mentir et d'enjoliver (...). Après il dit, en tâtonnant :

– Avec cinq mille, je peux commencer à organiser. Ces choses-là sont toujours difficiles. ». La traduction est nôtre.

⁷²⁸ *Ibid.* : « Je la voyais agile et moqueuse, rajeunie, presque enfant à cause des mensonges tenaces que je lui avais écrits. Je la voyais libre, effilée et vélocité, traversant les paysages où nous avions cheminé, les sombres abris que nous cherchions sans dire un mot pour nous embrasser et nous palper. ». La traduction est nôtre.

Dans les récits d'Onetti El pozo, El álbum et Presencia, la figure de la femme joue un rôle très important dans la mesure où c'est elle qui pousse les personnages à créer un monde imaginaire.

Dans la nouvelle Presencia, nous voyons comment, des années plus tard, Jorge Malabia vit de nouveau un exil volontaire, même si le contexte est très différent. Il s'exile mentalement pour s'évader de sa réalité et retrouver la trace de celle qu'il regrette : María José. Il veut échapper à une réalité beaucoup plus noire que celle de El álbum : la distance, la solitude, le malheur d'avoir perdu María José, et le besoin de combler ce vide. Pour pouvoir expérimenter l'exil intérieur, il a besoin d'un complice, Tubor, et d'un support matériel, la farce de l'affaire avec Tubor : « Pensé que aquél era el compañero de disparte, de juego, que yo había deseado. » (p.414)⁷²⁹. C'est une action que Malabia fait volontairement, il sait que solliciter les services d'un détective va lui permettre de s'exiler grâce au pouvoir de l'imaginaire. C'est un bonheur pour lui de pouvoir retrouver María José, de retrouver ses repères du passé et une certaine euphorie passagère : « Conté los billetes mientras le dejaba ver mi sonrisa de creencia, de pequeño entusiasmo. » (p.414)⁷³⁰ ; ou encore : « Así, pagando mil pesetas diarias, tuve a María José fuera de la cárcel sanmariana; la pude ver recorriendo calles con amigas, bajar hasta la rambla (...), no del todo feliz, porque no estaba conmigo preguntándose qué intrusión de la vida impedía que yo le escribirá (...). » (p.416)⁷³¹. Cette évasion est consciente et désirée, car sa véritable réalité est faite de solitude, angoisse et nostalgie. En effet, l'exil intérieur lui permet d'échapper à quelque chose de plus cruel : l'exil physique.

C'est précisément ce qui se passe dans Presencia : à l'exil abstrait s'ajoute l'exil physique. Au début de la nouvelle, nous apprenons que Jorge Malabia s'est exilé à Madrid : « En mi planisferio veinte centímetros separaban Santa María de

⁷²⁹ *Ibid.* : « Je pensai qu'il était le camarade de l'absurdité, du jeu, que j'avais désiré. ». La traduction est nôtre.

⁷³⁰ *Ibid.* : « Je contai les billets pendant que je lui laissais voir mon sourire de croyance, de petit enthousiasme. ». La traduction est nôtre.

⁷³¹ *Ibid.* : « De cette façon, en payant mille pesetas par jour, j'eus María José hors de la prison sanmarienne, je pus la voir parcourir les rues avec des amies, descendre jusqu'à la promenade maritime (...), pas tout à fait heureuse, parce qu'elle n'était pas avec moi en train de se demander quelle intrusion de la vie empêchait que je lui écrive. ». La traduction est nôtre.

Madrid. » (p.415)⁷³². Malabia passe par un changement géographique, un départ qui a été imposé, comme l'a été la vente du journal : « Para mí ya no había ni habría Santa María reconstruida ni *El Liberal*. » (p.413)⁷³³. Cette phrase détermine l'absence de futur. La vie de Malabia à Madrid est marquée par la solitude et le poids de la distance. Il mène une existence grise et triste :

« (...) me aislaba días en mi piso (...). A veces pasaba hambre o pereza de moverme para comer; a veces dejaba pasar las horas, desde el ajeteo sin sentido de la madrugada hasta la noche, tirado en mi cama, repitiendo mi nombre sílaba a sílaba, mirando el retrato de María José que pasaba regular de un bolsillo a la mesa de noche y regresaba por las mañanas. » (p.413)⁷³⁴.

La seule chose qui rassure et console Malabia est le regard vers le passé. Il se réfugie dans sa vie antérieure à Santa María pour échapper au désespoir de l'exil : « Y también la veía andar con sus piernas largas y las gotas de llovizna en la cara yendo, ignorante, hacia la esquina en que nos encontramos por primera vez. » (p.416)⁷³⁵ ; ou encore : « Así, bebiendo y fumando, sin esfuerzo, fui viendo a María José salir de la biblioteca de Santa María y trepar al coche. » (p.418)⁷³⁶. Malabia est ancré dans ce passé dont les souvenirs reviennent constamment, mais comme il le dit lui-même, ceci représente « El pasado; ya nunca más. » (p.420)⁷³⁷.

La nouvelle se déroule en terre d'exil, l'Espagne, et principalement Madrid puisque c'est là qu'habite Malabia. Et pourtant les allusions à ce nouveau pays sont

⁷³² *Ibid.* : « Dans mon planisphère vingt centimètres séparaient Santa María de Madrid. ». La traduction est nôtre.

⁷³³ *Ibid.* : « Pour moi il n'avait pas et il n'y aurait plus de Santa María reconstruite ni de *El liberal*. ». La traduction est nôtre.

⁷³⁴ *Ibid.* : « (...) je m'isolais des journées entières dans mon appartement (...). Quelquefois, j'avais faim ou j'étais paresseux à l'idée de me déplacer pour manger ; quelquefois je laissais passer les heures, entre l'agitation insensée de l'aube et la nuit, allongé dans mon lit, répétant mon prénom syllabe après syllabe, regardant le portrait de María José qui allait régulièrement d'une de mes poches à la table de nuit et y revenait chaque matin. ». La traduction est nôtre.

⁷³⁵ *Ibid.* : « Et aussi je la voyais marcher avec ses longues jambes et avec les gouttes de bruine sur son visage, allant, ignorante, à l'angle de la rue où nous nous reconstrûmes pour la première fois. ». La traduction est nôtre.

⁷³⁶ *Ibid.* : « De cette façon, en buvant et en fumant, sans effort, je commençai à voir María José sortir de la bibliothèque de Santa María et grimper dans la voiture. ». La traduction est nôtre.

⁷³⁷ *Ibid.* : « Le passé, plus jamais. ». La traduction est nôtre.

presque inexistantes. Le seul moment où il en parle plus précisément, c'est quand il évoque les rues de Madrid ou son voyage à Séville : « Después de la feria de Sevilla, donde me aburrí y cansé tanto, donde sentí haber sido engañado por amigos y carteles, regresé a Madrid y estuve llamando por teléfono a Tubor tantas veces que aprendí su número de memoria. » (p.419)⁷³⁸. La « feria » de Séville, symbole de joie et de divertissement, ne fait que l'ennuyer puisque son esprit est ailleurs. Sa terre natale à laquelle il pense tant n'est cependant que peu mentionnée ; elle n'est présente qu'à travers María José.

Il n'y a aucune contextualisation culturelle ou historique, ni même de description cliché du pays d'accueil ou des citoyens. Nous savons que ce pays d'exil est l'Espagne uniquement grâce à la mention des termes Madrid et Séville. D'où l'impression que l'expérience que vit Malabia est une expérience universelle.

Le problème qui se pose est celui de l'identité : « Qui suis-je ? » Coupé de son temps et de son espace, Malabia se met en question : « (...) tirado en mi cama, repitiendo mi nombre sílaba a sílaba, mirando el retrato de María José (...). » (p.413)⁷³⁹. Le questionnement de l'identité personnelle est un phénomène qui s'est répandu avec la modernité. L'identité a cessé d'être une vérité absolue et évidente pour devenir une notion fragile et facilement mise en question. Pour établir une définition du concept d'identité, nous nous en tiendrons essentiellement à la définition hégélienne très bien exposée dans le travail de Juan Manuel Molina, La dialéctica de la identidad en la obra de Juan Carlos Onetti⁷⁴⁰. Molina expose dans son travail que l'essentiel de l'analyse hégélienne de l'identité correspond à la conception de l'identité personnelle comme un phénomène social. Hegel reconnaît deux pôles dans la formation de l'identité personnelle, à savoir la sphère des structures individuelles et la sphère des structures sociales. L'inséparable lien qui attache au sein de l'individu, son essence la plus intime avec son caractère d'être

⁷³⁸ *Ibid.* : « Après la *feria* de Séville, où je me suis autant ennuyé que fatigué, où j'ai senti que j'avais été trahi par des amis et des affiches, je suis retourné à Madrid et j'ai téléphoné à Tubor tant de fois que j'ai fini par connaître son numéro par cœur. ». La traduction est nôtre.

⁷³⁹ *Ibid.* : « (...) allongé dans mon lit, répétant mon prénom syllabe après syllabe, regardant le portrait de María José (...). ». La traduction est nôtre.

⁷⁴⁰ MOLINA, Juan Manuel, *La dialéctica de la identidad en la obra de Juan Carlos Onetti*, Frankfurt, Peter Lang, 1982.

social, est ce qui, selon Hegel, constitue l'essence du concept d'identité. Sans la société, il n'y a donc pas d'identité possible, car sans le regard des autres le « je » n'a pas de place. Le concept d'identité est donc formé par l'individualité et la socialité. C'est-à-dire l'intériorisation de la société et des circonstances sociales auxquelles le « je » appartient. L'identité est ce que l'individu a de plus intime, mais dans cette intimité totalement acquise et assumée, se retrouve aussi la marque la plus intense du contexte social.

Cette mise en question, perte, ou crise de l'identité, comme nous le verrons, trouve un écho tout au long des œuvres d'Onetti et de celle de Claude Simon dans laquelle, par exemple, l'Italien perd son identité personnelle pour devenir « l'homme-fusil ». Dans Presencia, la disparition des repères sociaux, intellectuels, émotionnels, mais aussi spatiaux de Malabia, sont à l'origine du questionnement de son identité.

Son seul véritable lien avec la réalité et l'actualité de Santa María s'établit par le biais de *Presencia*, une brochure polycopiée qu'il reçoit de temps en temps. Et c'est grâce à cette brochure que le lecteur apprend que la situation politique à Santa María est désolante : « La tiranía del general Cot era salvaje (...). » (p.413)⁷⁴¹. À la fin de la nouvelle, après le dernier rendez-vous avec Tubor, c'est encore *Presencia* qui établit un nouveau lien avec la réalité, en lui donnant cette fois-ci de vraies nouvelles de María José :

« Lo miré sin entusiasmo, lo desdoblé y vi en un recuadro:

María José Lemos, estudiante, detenida en la isla de Latorre desde el golpe militar, fue apresada por efectivos de la Guardia Nacional el 5 de abril, fecha en la cual abandonaba el penal y recuperaba la libertad. Desde entonces se encuentra desaparecida, sin que ninguna autoridad militar ni policial se responsabilice de su paradero. » (p.420)⁷⁴².

⁷⁴¹ *Presencia*, op. cit. : « La tyrannie du général Cot était sauvage (...). ». La traduction est nôtre.

⁷⁴² *Ibidem.* : « Je regardai sans enthousiasme, je le dépliai et vis dans un encadré :

María José Lemos, étudiante, détenue dans l'île de Latorre depuis le putsch militaire, fut capturée par des effectifs de la garde nationale le 5 avril, date à laquelle elle abandonnait la prison et retrouvait la liberté. Dès lors, elle est portée disparue, sans qu'aucune autorité militaire ou policière ne s'en déclare responsable. ». La traduction est nôtre.

La réalité de l'exil est impitoyable. Tous les efforts qu'il fait ne servent à rien, la farce avec Tubor ne lui a permis que quelques moments de joie passagère, sans éclipser son véritable état d'âme, l'angoisse. Une dictature atroce gouverne Santa María. Malabia est un exilé politique. Ce qui tourmente Malabia ce n'est pas seulement sa solitude provoquée par sa condition d'exilé, mais aussi son impuissance face aux événements. Il s'efforce de penser que l'avenir va être plus facile, moins douloureux : « (...) o imaginando mi última carta de mesurado optimismo que hacía resbalar entre líneas la promesa del reencuentro. » (p.416)⁷⁴³. Mais c'est une illusion ; il sait que plus rien n'est possible, il ne peut rien faire pour sauver María José, il n'a plus d'espoir.

Dans l'œuvre d'Onetti, nous retrouvons, au fil des années et des œuvres, un espace qui constitue d'une certaine façon, l'espace d'un exil : Santa María ; ville mythique et imaginaire qui apparaît dans la grande majorité de ses romans et de ses nouvelles. C'est peut-être l'endroit dont ont besoin les opposants qui fuient la ville de Para esta noche. Mais que représente Santa María ? Si ce n'est le refuge, paradis ou exil, terre promise qu'Onetti a créé pour pouvoir s'enfuir et s'évader. Dans un entretien qu'Onetti donna à Prego en 1974 à Paris, le romancier dit à propos de la naissance de Santa María :

« El "móvil primo" es éste, eso que se llamó el gobierno del General Juan Perón Primero⁷⁴⁴, que en realidad fue una dictadura.

A tal punto que llegó un momento en que Perón decidió prohibir algo que se llamaba "Montevideo, Uruguay". Me acuerdo que una vez, para poder viajar a Montevideo tuve que pasar primero por Paraguay y decir allí unas cuantas mentiras (...).

Yo tenía el deseo, cómo te puedo explicar... el deseo de no estar en Buenos Aires, de venirme a Montevideo. Y sabía al mismo tiempo que no podía hacerlo, por razones económicas.

⁷⁴³ *Ibid.* : « (...) ou imaginant mon ultime lettre d'optimisme calculé qui faisait glisser entre les lignes la promesse des retrouvailles. ». La traduction est nôtre.

⁷⁴⁴ Onetti vécut à deux reprises à Buenos Aires. Entre 1930 et 1934, et entre 1941 et 1955.

Pero también era consciente de que me era imposible situar mi novela en Montevideo por falta de información. Entonces busqué un “intermezzo”, el recuerdo de un viaje que hice a la provincia de Entre Ríos. Allí estuve dos o tres días en Paraná, que tiene su rambla, como Santa María. » (p 231-232.)⁷⁴⁵.

Et, dans un sens littéraire, c'est, comme dit Hugo Verani : « (...) un modo de declarar su libertad y afirmar la existencia real de su mundo imaginado, de postular el destino independiente de su propio esfuerzo creador. » (p.XCIV)⁷⁴⁶.

Et puis, plus remarquable encore, nous retrouvons une mise en abîme de l'exil. Dans un de ses derniers romans, Dejemos hablar al viento⁷⁴⁷, le commissaire Medina, doit s'exiler de Santa María et cherche un endroit pour refaire sa vie. Il part pour Lavanda où il a la nostalgie de Santa María. Larsen lui suggère alors : « Fabríquese la Santa María que más le guste, mienta, sueñe personas y cosas, sucedidos. » (p.767)⁷⁴⁸, exactement ce qu'Onetti a cherché à faire.

Attardons-nous maintenant quelque peu sur la vie d'Onetti. Son exil ne correspond pas simplement à ce lieu d'évasion et de repli, ni même à la création, au sens poétique, du monde de Santa María. L'exil d'Onetti a aussi été réel et concret.

⁷⁴⁵ *Juan Carlos Onetti o la salvación por la escritura*, op. cit. : « Le “mobile premier” est ce que l'on a appelé le gouvernement du général Juan Perón Primero, qui fut en réalité une dictature.

Au point où, à un moment donné, Perón décida d'interdire quelque chose qui s'appelait “Montevideo, Uruguay”. Je me souviens qu'une fois pour pouvoir voyager à Montevideo, j'ai dû d'abord passer par le Paraguay et y raconter quelques mensonges (...).

J'avais le désir, comment t'expliquer... le désir de ne pas être à Buenos Aires, de venir à Montevideo. Et je savais en même temps que je ne pouvais pas le faire pour des raisons économiques.

Mais j'étais conscient également qu'il m'était impossible de situer mon roman à Montevideo faute d'information. Alors j'ai cherché un “intermezzo”, le souvenir d'un voyage que j'avais fait dans la région d'Entre Ríos. Là-bas j'ai passé deux ou trois jours à Paraná, qui a une promenade maritime, comme Santa María. ». La traduction est nôtre.

⁷⁴⁶ ONETTI, Juan Carlos, *Obras completas I*, prologue de Juan Villoro : « (...) une façon de déclarer sa liberté et d'affirmer l'existence réelle de son monde imaginaire, de postuler la destinée indépendante de son propre effort créateur. ». La traduction est nôtre.

⁷⁴⁷ ONETTI, Juan Carlos, *Dejemos hablar al viento*, in *Obras Completas volumen II*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, Círculo de Lectores, 2007.

⁷⁴⁸ ONETTI, Juan Carlos, *Laissons parler le vent*, Paris, Éditions Gallimard, 1997. Traduit de l'Espagnol par Claude Couffon : « Fabriquez la Santa Maria de votre choix, mentez, imaginez des gens et des choses, des événements. » (p.179).

Le 27 juin 1973, l'Uruguay avait subi un coup d'état ; les forces militaires avaient pris le pouvoir en dissolvant les chambres représentatives. Les opposants du nouveau régime furent emprisonnés, la censure fut instaurée, et des centaines d'Uruguayens furent condamnés à l'exil. En 1974, eut lieu un événement qui allait marquer pour toujours la vie d'Onetti, et qui reste écrit dans l'histoire de la culture uruguayenne. Onetti est appelé à présider le jury d'un concours de nouvelles qu'organisait l'hebdomadaire Marcha. Or, en février 1974, il est arrêté et emprisonné, puis, enfermé dans un centre psychiatrique pendant quelques mois. Il est accusé d'avoir fait partie du jury de la revue Marcha qui avait octroyé le prix à la nouvelle El guardaespaldas de Nelson Marra, texte que la dictature militaire censura et accusa de pornographique. Le journal sera fermé sur ordre de la dictature et tous les membres du jury seront arrêtés, sauf Jorge Rufinelli qui ne se trouvait pas à Montevideo à ce moment-là, et qui ne pourra retourner dans son pays qu'une fois la dictature renversée.

Ces événements bousculent la vie culturelle et intellectuelle, et suscitent de nombreuses protestations au niveau international. Cuadernos hispanoamericanos, revue de critique littéraire hispano-américaine éditée en Espagne, publie en 1974 un numéro double spécial en hommage à Juan Carlos Onetti. En 1975, invité par l'Institut des Cultures hispaniques, Onetti voyage à Madrid, et décide, à ce moment-là, de s'installer dans cette ville qu'il ne quittera plus, et où il meurt, en exil, le 30 mai 1994.

L'exil est, par définition, déchirant. Parfois, la personne qui le subit, survit dans le nouvel espace, l'espace de l'exil, coupée de son essence, mutilée. Pour Onetti, ce fut particulièrement douloureux et tragique. Malgré la solidarité et le soutien qu'il reçut en s'installant à Madrid, malgré la compagnie de nombreux amis uruguayens installés à Madrid, il s'est donné beaucoup de mal pour pouvoir trouver sa place dans cette nouvelle ville, dans ce nouvel entourage. Tout était étrange et difficile pour lui. Mais en plus du vide de l'Uruguay, le plus dramatique pour Onetti fut de vivre avec l'impossibilité d'écrire : « El comienzo del exilio me paralizó, me impidió escribir por mucho tiempo. Yo tenía escrita más de la mitad de una novela [Dejemos hablar al viento], pero el exilio me produjo una especie de sequedad. No

podía seguir lo que había empezado en mi país, y comenzar una novela me parecía una traición. » (p.LVIII)⁷⁴⁹.

Sachant que pour lui, l'écriture était un mode de vie, l'écriture était sa vie :

« Cuando un escritor es algo más que un aficionado, cuando pide a la literatura algo más que los elogios de honrados ciudadanos que son sus amigos, o de burgueses con mentalidad burguesa que lo son del Arte, con mayúsculas, podrá verse obligado por la vida a hacer cualquier clase de cosa, pero seguirá escribiendo. No porque tenga un deber a cumplir consigo mismo, ni una urgente defensa cultural que hacer, ni un premio ministerial para cobrar. Escribirá porque sí, porque no tendrá más remedio que hacerlo, porque es su vicio, su pasión y su desgracia. » (p.36)⁷⁵⁰.

Après avoir reconstrui sa vie à Madrid, il ne voudra plus jamais retourner en Uruguay, même après la réinstauration de la démocratie dans son pays. Il choisira de vivre dans la nostalgie de Montevideo. Dans un article paru dans le journal La Mañana, Onetti affirme :

« Cuando llegué a España (...) traía Dejemos hablar al viento. La comencé en Montevideo. Creía que podría terminarla en Madrid, pero durante más de dos años no pude escribir ni una línea. No sé qué pasaba. El desarraigo, los amigos. Montevideo, el café... (...). Para mí, aquello está tan lejano. La gente que yo conocí, que fue amiga mía, o están muertos, o están exiliados. No tengo ninguna esperanza de volver a mi Uruguay.

Al Uruguay donde jugué al fútbol en la calle con los chicos, donde tuve mi primera novia, eso nunca más... Ese Uruguay donde yo caminaba con Luis Batlle Berres, que era Presidente de la República, y que iba por la calle sin escolta ninguna. Nos sentábamos

⁷⁴⁹ *Obras completas*, op. cit. : « Le début de l'exil me paralysa, m'empêcha d'écrire pendant longtemps. J'avais écrit plus de la moitié d'un roman [*Laissons parler le vent*], mais l'exil produisit une espèce de sécheresse en moi. Je ne pouvais pas continuer ce que j'avais commencé dans mon pays, et débiter un autre roman me semblait être une trahison. ». La traduction est nôtre.

⁷⁵⁰ *Requiem por Faulkner y otros artículos*, op. cit. : « Quand un écrivain est plus qu'un amateur, quand il demande à la littérature bien plus que les éloges d'honnêtes citoyens qui sont ses amis, ou de ceux des bourgeois avec une mentalité de bourgeois qui sont les amis de l'Art, avec majuscules, la vie poura l'obliger à faire n'importe quoi, mais il continuera d'écrire. Non parce qu'il a un devoir envers lui-même, ou une défense culturelle urgente à faire, ou un prix ministériel à encaisser. Il écrira parce qu'il le faut, parce qu'il n'aura pas le choix, parce que c'est son vice, sa passion et son malheur. ». La traduction est nôtre.

en el restaurante El Águila, y yo le decía “Mire, Don Luis, no le dé la espalda a la puerta” y me respondía : “¿Qué va a pasar?” Y, en efecto, no pasaba nada. »⁷⁵¹.

Dans son entretien avec Ramón Chao, Onetti décrit son expérience en exil :

« –[Chao] Se resignó al exilio. Lo aceptó.

–[Onetti] Es posible que cuando me hice a la idea de que nunca más volvería a ver Montevideo, que maté a Montevideo en mi corazón, no sólo haya podido terminar la novela, sino que también, simbólicamente, haya escogido ese final de destrucción de Santa María y haya impreso al conjunto un tono mucho más oscuro, más pesimista que en mis obras anteriores. » (p.299)⁷⁵².

Il vivra le reste de sa vie avec le poids de l'exil. Plusieurs articles aux titres révélateurs qu'il écrivit pendant ces années-là en témoignent : « Un uruguayo en Madrid »⁷⁵³ ; « Reflexiones de un exiliado »⁷⁵⁴ ; ou encore « Reflexiones de un reexiliado »⁷⁵⁵. Son regard restera toujours celui d'un Uruguayen expatrié.

⁷⁵¹ *La Mañana*, 31 de mayo de 1981, Montevideo : « Lorsque je suis arrivé en Espagne (...), j'apportais *Laissons parler le vent*. Je l'ai commencé à Montevideo. J'ai cru pouvoir le finir à Madrid, mais pendant plus de deux ans, je n'ai pas pu écrire une seule ligne. Je ne sais pas ce qui se passait. Le déracinement, les amis. Montevideo, le café... (...). Pour moi, tout cela est si loin. Les gens que j'ai connus, qui étaient mes amis, ou bien ils sont morts, ou bien ils se sont exilés. Je n'ai aucun espoir de retourner à mon Uruguay.

En Uruguay, où j'ai joué au football dans la rue avec les garçons, où j'ai eu ma première petite amie, tout cela, plus jamais... Cet Uruguay où je marchais en compagnie de Luis Batlle Berres, qui était le Président de la République, et qui se promenait dans les rues sans aucune escorte. Nous nous asseyions dans le restaurant El Águila, et je lui disais: “Écoutez, Monsieur Luis, ne tournez pas le dos à la porte” et il me répondait : “Que va-t-il se passer ?” Et, effectivement, il ne se passait rien. ». La traduction est nôtre.

⁷⁵² *Onetti*, op. cit. : « – [Chao] : Vous vous êtes résigné à l'exil. Vous l'avez accepté.

– [Onetti] : C'est possible. Quand je me suis fait à l'idée que je ne reverrais plus Montevideo, que j'avais tué Montevideo dans mon cœur, non seulement j'ai pu terminer le roman, mais j'ai choisi symboliquement de le terminer sur la destruction de Santa María. Cela a donné à l'ensemble un ton beaucoup plus noir, plus pessimiste que dans mes autres récits. » (p.210).

⁷⁵³ ONETTI, Juan Carlos, *Confesiones de un lector*, Madrid, Ediciones Santillana, 1995: « Un Uruguayen à Madrid ». La traduction est nôtre.

⁷⁵⁴ *Confesiones de un lector*, op. cit. : « Réflexions d'un exilé ». La traduction est nôtre.

⁷⁵⁵ *Ibidem* : « Réflexions d'un re-exilé ». La traduction est nôtre.

Dans son livre, Antes que anochezca, Reinaldo Arenas⁷⁵⁶ décrit, de façon extrêmement précise, juste et émouvante, ce qu'Onetti explique dans son entretien avec Omar Prégio, cité précédemment, et ce que Malabia éprouve dans Presencia :

« (...) *para un desterrado no hay ningún sitio donde se pueda vivir; que no existe sitio, porque aquél donde soñamos, donde descubrimos un paisaje, leímos el primer libro, tuvimos la primera aventura amorosa, sigue siendo el lugar soñado; en el exilio uno no es más que un fantasma, una sombra de alguien que nunca llega a alcanzar su completa realidad; yo no existo desde que llegué al exilio; desde entonces comencé a huir de mí mismo.* » (p. 314)⁷⁵⁷.

Presencia est une nouvelle qui constitue, comme Onetti le dira lui-même, « una denuncia bien visible » (p.LXI)⁷⁵⁸, un récit clairement politique qui fait référence directe à la situation de son pays, élément très rare dans la totalité de son œuvre.

Cette brève nouvelle, écrite en 1978, et donc pendant son exil à Madrid constitue un témoignage très intéressant dans la mesure où Malabia s'érige en tant qu'alter ego de l'auteur. Le personnage principal est obsédé par la nostalgie de Santa María, ville qu'Onetti avait créée à partir de la nostalgie de Montevideo.

Il y a de nombreux éléments biographiques de la vie de Juan Carlos Onetti que l'on retrouve à travers le récit de Jorge Malabia dans Presencia. C'est à partir de la fermeture du journal Marcha que commence le tourment d'Onetti : prison puis exil à Madrid. Jorge Malabia, de son côté, s'exile aussi à Madrid après la vente du journal. L'importance du rôle du journal dans la vie d'Onetti est présente dans la nouvelle. Dans Presencia, la figure du journal a un double rôle. La vente imposée de El Liberal fait penser à la fermeture de la revue Marcha, qui fut un acte de censure

⁷⁵⁶ ARENAS, Reinaldo, *Antes que anochezca*, colección andanzas, Barcelona, Tusquets editores, 1992. Le titre est traduit en français par *Avant la nuit*.

⁷⁵⁷ ARENAS, Reinaldo, *Avant la nuit*, Paris, Julliard Éditeurs, 1992. Traduit de l'espagnol par Liliane Hasson : « (...) pour un expatrié il n'y a aucun endroit où l'on puisse vivre ; il n'existe aucun endroit, car celui où nous avons rêvé, où nous avons découvert un paysage, lu notre premier livre, eu notre première aventure amoureuse, demeure l'endroit rêvé ; en exil, on n'est plus qu'un fantôme, l'ombre de quelqu'un qui ne peut atteindre sa propre réalité ; je n'existe pas depuis que je suis en exil ; depuis lors, j'ai commencé à fuir de moi-même. » (p.406).

⁷⁵⁸ *Obras completas*, op. cit. : « une dénonciation bien visible ». La traduction est nôtre.

de la dictature. Mais après la fermeture de *El liberal*, c'est *Presencia* qui reste et qui devient la seule source de vérité : « A veces recibía *Presencia* (...). Me llegaba desde los lugares más ilógicos del mundo y yo imaginaba al desconocido grupo de sanmarianos turnándose para redactarlo y repartirlo. (...) » (p.413)⁷⁵⁹. À travers Malabia, Onetti fait l'éloge du travail des exilés qui contribuent à la diffusion de ce genre de publications.

La terre de l'exil de Juan Carlo Onetti est Madrid, la même ville où s'exile Malabia. À propos de son expérience en tant qu'exilé Onetti avait précisé dans l'entretien avec Ramón Chao : « –Algunos fueron a la muerte, aunque no haya sido por ningun cuento. » (p.290)⁷⁶⁰ ; ou encore : « Pero todo esto no es nada, no pasa de una broma de mal gusto. No se puede comparar con todo lo que sufrió la gente que fue robada, secuestrada, torturada y asesinada en aquella época. » (p.295)⁷⁶¹. Dans *Presencia*, à travers Malabia, Onetti nous présente sa vision de l'exil : c'est une expérience difficile et douloureuse qui l'a marqué pour le reste de sa vie, mais même s'il n'en est pas sorti indemne, il a continué de vivre. Comme Malabia qui, loin des siens et coupé à jamais de ses repères, peut continuer sa vie. D'autres en sont morts. María José représente le cas opposé : elle est portée disparue.

Même si ce n'est pas le propos de l'œuvre de Juan Carlos Onetti, nous voyons aussi qu'à travers elle, certaines situations politiques ou sociales sont évoquées : Onetti est un sujet de son temps, témoin de l'époque historique qu'il a dû vivre et subir. Il est vrai que ses textes sont libérés de tout compromis politique ; mais il est aussi vrai qu'Onetti conçoit l'écrivain comme agent actif de son temps, immergé dans sa société. Dans son œuvre affleurent donc, de façon naturelle et spontanée, en arrière-fond, des conflits politiques, des tensions sociales qui faisaient partie de son contexte.

⁷⁵⁹ *Presencia*, op. cit. : « Parfois je recevais *Presencia* (...). Elle me venait des endroits les plus illogiques du monde et j'imaginai le groupe de Sanmariens inconnus se relayant pour la rédiger et la distribuer. (...) il fallait une vocation de martyr pour accomplir cette tâche. Et moi j'étais obligé de dépenser l'argent de l'expropriation pour María José, et seulement pour elle. ». La traduction est nôtre.

⁷⁶⁰ *Onetti*, op. cit. : « – Et d'autres encore sont morts, mais pas à cause d'une nouvelle. Moi, au moins, je suis là pour le raconter. » (p.203).

⁷⁶¹ *Ibidem* : « Mais tout ça n'est rien, seulement une plaisanterie de mauvais goût. Ce n'est pas comparable avec tout ce qu'ont subi les gens qui ont été volés, séquestrés, torturés et assassinés à cette époque-là. » (p.207).

8.2 La fictionnalisation de l'Histoire.

Para esta noche fut publié en 1943. Les années qui précèdent la publication de ce texte sont des années particulièrement noires dans l'Histoire du XX^e siècle. L'Europe se trouvait au milieu d'une des pires guerres qu'elle ait vécue, la Deuxième Guerre mondiale (1939-1945). D'un autre côté, à ce moment-là, et après une sangoureuse Guerre civile (1936-1939), l'Espagne semblait dans une longue et violente dictature qui allait durer presque quarante ans.

En 1936, le gouvernement républicain espagnol élu au suffrage universel, était présidé par Manuel Azaña. Cette même année, le 18 juillet, le général Franco et ses troupes font un coup d'état. C'est à partir de ce moment que commence la Guerre civile qui durera trois longues années. D'un côté se trouvaient les militaires (soutenus au niveau international par Hitler et Mussolini et au niveau national, par l'Église catholique), opposés au camp républicain qui regroupait le gouvernement de la République, les différents courants idéologiques de gauche (communistes, trotskystes, anarchistes et socialistes), et les syndicats ouvriers, ainsi que les citoyens qui, sans appartenir à aucun des groupes s'alignèrent du côté républicain, pour défendre un gouvernement élu démocratiquement mais menacé par les militaires. Toutes les guerres sont méprisables, inhumaines et injustes, mais ce qui rend la guerre civile espagnole encore plus déchirante, c'est l'aspect idéologique du conflit, qui opposa des familles entières, et qui, en fin de compte divisa la population en deux blocs bien distincts, encore visibles de nos jours.

Il est connu que l'origine de la fiction de Para esta noche provient d'un témoignage fait par deux anarchistes espagnols exilés en Uruguay. Onetti les rencontra à Montevideo, et ils lui racontèrent comment ils avaient réussi à s'échapper en prenant le dernier bateau qui partait du port de Valence, juste avant la défaite républicaine et l'instauration de la dictature en 1939. Dans le livre d'Omar Prego et María Angélica Petit, figure l'entretien où Onetti explique l'origine de Para esta noche :

« –Prego (P): Tú acabas de hablar de novelas que resultaron proféticas. Podríamos seguir hablando de premoniciones. Pero “Para esta noche”, como dice el amigo Ruffinelli⁷⁶², está situada en la Guerra Civil de España.

–Juan Carlos Onetti (J.C.O): Sí, la base fue esa. En esa época yo era secretario de redacción en la Agencia Reuters de Montevideo. Un cierto día, dos individuos vinieron a hablar conmigo en el Café Metro, que quedaba en la rinconada de la Plaza Libertad. Ese café que ahora figura en todas las historias de la literatura uruguaya. Por ese entonces, un grupo de amigos se reunía allí a discutir de todo un poco...a rehacer el mundo.

–Estos dos hombres eran anarquistas, uno español y el otro italiano. Los dos se habían escapado de España después de la derrota. Ignoro qué redes secretas llevaron a esos individuos a hablar conmigo. Yo todavía no había publicado todos los mamotretos que vinieron más tarde, todavía no estaba consagrado, ¿te das cuenta? Así que no sé por qué me buscaban. Verdad o mentira, yo cuento lo que me dijeron. Según ellos, cuando el ejercito republicano venía retrocediendo para llegar a Valencia, donde estaba Negrín, llegó un barco del Comité de No Intervención, al que ellos llamaban con toda tristeza “Comité de No intervención contra Hitler”.

Me contaron que venían barcos a sacar refugiados. Pero todo estaba organizado de tal manera que, aunque todo el mundo tenía pasajes, había un sello especial u otro documento, reservado exclusivamente a los comunistas. Y ocurre que justamente en ese momento yo tenía escrito un primer capítulo de una novela surrealista. Entonces me di cuenta que en el mundo estaban ocurriendo cosas, como hoy ocurren, y me fue imposible seguir sumergido en aquel bizantinismo. Así que me puse a escribir otra novela basada en los datos que acababan de proporcionarme esos dos anarquistas y en otros que obtuve en Buenos Aires.

–P: ¿Fue entonces cuando pasaste a la Secretaría de Redacción de la Agencia Reuters en Buenos Aires?

–J.C.O: Yo acababa de volver de la frontera del Brasil, de cubrir una entrevista a Getulio Vargas. Una frontera indescriptible, aunque algún día la voy a describir, con la gracia de Dios. Entonces acepté una proposición de la Agencia Reuters y me instalé en Buenos Aires. Allí me encontré con cantidad de exiliados españoles. Uno de ellos había sido jefe del Estado Mayor de Madrid.

–P: ¿Qué elementos concretos te aportó la información de esos combatientes?

⁷⁶² Critique littéraire uruguayen.

–J.C.O: *En los bombardeos a Madrid y posiblemente también a Barcelona, se ensayó una bomba absolutamente nueva, cuyos efectos eran exactamente los contrarios de los que se conocían entonces o que podemos imaginar todavía hoy. Un tipo de bomba que explotaba y te absorbía, te despedazaba en una especie de abrazo monstruoso...*

–P: *¿De modo que ésa es la bomba que absorbe el ojo de la niña sin cara, con cuyo cuerpo en brazo Ossorio regresa a la ciudad, la hija de Barcala?*

–J.C.O: *Exactamente. » (p.233-234)⁷⁶³.*

Le passage auquel fait référence Prego correspond au moment de la mort de Victoria :

⁷⁶³ *Juan Carlos Onetti o la salvación por la escritura*, op. cit. : « – Prego (P.) : Tu viens de parler de romans qui s'avèrent prophétiques. Nous pourrions continuer à parler de prémonitions. Mais, *Para esta noche*, comme le dit l'ami Ruffinelli, se situe pendant la Guerre civile espagnole.

– Juan Carlos Onetti (J.C.O.) : Oui, il est fondé là-dessus. À cette époque-là, j'étais secrétaire de rédaction de l'Agence Reuters de Montevideo. Un certain jour, deux individus sont venus me parler au Café Metro, qui se trouvait dans un coin de la Plaza de la Libertad. Ce Café se trouve maintenant dans toutes les histoires de la littérature uruguayenne. En ce temps-là, un groupe d'amis se réunissait là pour discuter de tout et de rien... pour refaire le monde.

Ces deux hommes étaient anarchistes, l'un espagnol et l'autre italien. Tous les deux avaient fui l'Espagne après la défaite. J'ignore quels réseaux secrets amenèrent ces individus à venir me parler. Moi je n'avais pas encore publié tous ces pavés qui arrivèrent plus tard, je n'étais pas encore célèbre, tu vois ? Donc je ne sais pas pourquoi ils me cherchaient. Vrai ou faux, je raconte ce qu'ils me dirent. D'après eux, lorsque l'armée républicaine en vint à se replier pour arriver à Valencia, où se trouvait Negrín, arriva le bateau du Comité de Non Intervention, qu'ils appelaient très tristement "Comité de Non Intervention contre Hitler".

Ils me racontèrent que de nombreux bateaux venaient pour faire sortir des réfugiés. Mais tout était organisé de telle façon que, même si tout le monde avait des billets, il y avait un timbre spécial ou un autre document, exclusivement réservé aux communistes. Et il se trouve que juste à ce moment-là, j'avais écrit le premier chapitre d'un roman surréaliste. Alors, je me suis rendu compte qu'il se passait des choses dans le monde, comme il s'en passe aujourd'hui, et il me fut impossible de rester plongé dans ce byzantinisme. Du coup, je me suis mis à écrire un autre roman fondé sur les informations que venaient de me donner ces deux anarchistes et sur d'autres que j'obtins à Buenos Aires.

– P. : C'est à ce moment-là que tu es passé au secrétariat de rédaction de Reuters à Buenos Aires ?

– J.C.O. : Je revenais tout juste de la frontière du Brésil, je venais d'interviewer Getulio Vargas. Une frontière indescriptible, même si un jour ou l'autre, je vais la décrire, par la grâce de Dieu. Alors j'acceptai une proposition de l'Agence Reuters et je m'installai à Buenos Aires. Là-bas je rencontrai quantité d'exilés espagnols. L'un d'entre eux avait été chef de l'état major de Madrid.

– P. : Quels éléments concrets t'apportèrent les informations de ces combattants ?

– J.C.O. : Lors des bombardements de Madrid et probablement aussi lors de ceux de Barcelone, on a essayé une bombe absolument nouvelle, dont les effets étaient exactement contraires à ceux qui étaient connus jusque-là ou que nous pouvons imaginer encore aujourd'hui. Un type de bombe qui explosait et t'absorbait, te dépeçait en une sorte d'étreinte monstrueuse...

– P. : Alors c'est cette bombe-là qui absorbe l'œil de la fillette sans visage, celle qu'Ossorio porte dans ses bras, lorsqu'il retourne en ville, la fille de Barcala ?

– J.C.O. : Exactement. ». La traduction est nôtre.

« Sentado en el suelo pudo verla contra el andamio, quieta, acostada en la llamarada rojiza del fuego distante; sólo pensaba en tocarla mientras se acercaba apoyado en una rodilla y las manos, la pierna herida arrastrándose atrás, trabada a cada momento por la puntera del zapato. Tocó la sangre, la piel desnuda, los pedazos de ropa rodeando la pierna y el pecho, dobló los brazos hasta poder tocarle la cara sin nariz, lamiendo largamente con los labios los pozos de los ojos, el inconfundible gusto que cubría la cara, reconociendo con la lengua la redondez resbalosa del frontal, tratando resueltamente de saber si la piel de la cara estaba escondida por la sangre, si la cara no tenía piel, tratando de aquietar el brillo acuoso que se renovaba incesante en el agujero de un ojo. » (p.235-236)⁷⁶⁴.

Dans ce passage se condense toute l'esthétique de Para esta noche, la poétique de la violence, la guerre, la destruction et surtout la barbarie. Mais plus encore, ce passage représente de façon visuelle et matérielle, les traces de l'idéologie et de la pensée de la Deuxième Guerre mondiale, dont les conséquences ont marqué à jamais le sort des citoyens européens, mais aussi du reste du globe. Dans la préface de la première édition de Para esta noche, nous pouvons lire :

« En muchas partes del mundo había gente defendiendo con su cuerpo diversas convicciones del autor de esta novela, en 1942, cuando fue escrita. La idea de que sólo aquella gente estaba cumpliendo de verdad un destino considerable, era humillante y triste de padecer.

Este libro se escribió por la necesidad –satisfecha en forma mezquina y no comprometedor– de participar en dolores, angustias y heroísmos ajenos. Es, pues, un cínico intento de liberación. » (p.9)⁷⁶⁵.

⁷⁶⁴ *Une nuit de chien*, op. cit. : « Assis au sol, il put la voir contre l'échafaudage, tranquille, couchée dans le reflet rouge des flammes au loin. Il ne pensait qu'à la toucher ; il s'approcha, appuyé sur un genou et sur les mains, la jambe blessée traînant derrière, gênée à tout moment par la pointe du soulier. Il toucha le sang, la peau nue, les morceaux de vêtements entourant la jambe et la poitrine, il plia les bras afin de pouvoir lui toucher le visage sans nez, léchant longuement avec les lèvres les trous des yeux, le goût singulier qui couvrait son visage, reconnaissant avec la langue la rondeur glissante de l'os frontal, tentant résolument de savoir si la peau du visage était cachée sous le sang, ou si le visage n'avait plus de peau, tentant de contenir l'éclat humide qui se renouvelait sans cesse dans le trou de l'œil. » (p.299).

⁷⁶⁵ *Ibidem* : « En 1942, lorsque ce roman fut écrit, des gens, en plusieurs endroits du monde, défendaient avec leur corps certaines convictions de l'auteur. L'idée que seuls ces gens participaient réellement à un destin considérable était triste et humiliante.

À partir d'un témoignage d'exilés espagnols, Onetti recrée dans sa fiction un conflit assimilable à celui de l'Espagne, où il parle de conflit idéologique, de guerre et de désespoir. La différence, c'est que dans la réalité, des hommes purent s'échapper, et ainsi témoigner. Tandis que dans la fiction d'Onetti, il n'y a pas de place pour l'espoir ; il y a seulement le désespoir, le piège éternel, et la mort.

En utilisant un témoignage historique, avec le témoignage des deux exilés d'Espagne, pour mettre en place la fiction de Para esta noche, l'auteur transforme en fiction une partie de la vérité historique.

Par ailleurs, dans la nouvelle Presencia, la mort de María José, comme nous l'avons vu, est évoquée. Le journal affirme qu'elle fut d'abord arrêtée, puis emprisonnée avant d'être portée disparue.

Ce procédé fait penser aux stratégies qu'utilisaient les militaires au pouvoir dans les pays latino-américains pendant la période des dictatures militaires, c'est-à-dire pendant les années 70-80. En Argentine par exemple, les militaires qui ont mis en place un système de torture et de répression, procédaient souvent de cette façon. Après avoir remis en liberté un prisonnier, ce dernier disparaissait. En réalité il avait été assassiné. C'est comme cela qu'il y a eu des milliers de disparus pendant les dictatures militaires.

*

* *

Dans les textes que nous étudions de Robbe-Grillet, il n'existe pas un contexte historique ou politique précis. L'arrière-fond de la situation politique de Para esta noche, la Seconde Guerre mondiale présente dans le contexte international de El pozo, ou la Guerre du Palace ne peuvent pas être trouvés dans les Instantanées

Ce livre est issu du besoin – satisfait de façon mesquine et non compromettante – de partager les douleurs, les angoisses et l'héroïsme des autres. C'est, par conséquent, une tentative cynique de libération. » (p.9).

ou dans La jalousie. Cette transposition du contexte sociopolitique n'existe pas chez Robbe-Grillet. À l'opposé des œuvres d'Onetti, le roman et les nouvelles de Robbe-Grillet sont totalement dépourvus de références historiques et sociopolitiques précises ou concrètes. Or, ce sont justement ces bouleversements sociopolitiques du XX^e siècle ceux qui ont bousculé la conscience d'écrivain de Robbe-Grillet, sa vision du monde, et donc sa vision de la littérature :

« Notre monde, aujourd'hui, est moins sûr de lui-même, plus modeste peut-être puisqu'il a renoncé à la toute-puissance de la personne, mais plus ambitieux aussi puisqu'il regarde au-delà. Le culte exclusif de "l'humain" a fait place à une prise de conscience plus vaste, moins anthropocentriste. Le roman paraît chanceler, ayant perdu son meilleur soutien d'autrefois, le héros. S'il ne parvient pas à s'en remettre, c'est que sa vie était liée à celle d'une société maintenant révolue. » (p.28)⁷⁶⁶.

*

* *

Comme dans Para esta noche, l'intrigue du Palace se noue autour d'un conflit historique. Même si ce texte se place aussi dans un temps et un espace incertains, les allusions à la guerre civile espagnole sont beaucoup plus explicites. Comme nous avons vu, tout au long du roman, le texte est interrompu par des phrases en espagnol écrites en lettres capitales, faisant souvent référence au même meurtre, à l'assassinat du général Santiago. Pendant tout le texte revient la même question :

« QUIEN HA MUERTO QUIEN HA ASESINADO QUIEN HA FIRMADO EL CRIMEN » (p.162).

Certains critiques ont identifié ce fait à la mort de Buenaventura Durruti (1896-1936) en 1936, dont les causes de la mort ne sont toujours pas éclairées. Ce combattant anarchiste eut un rôle très important pendant la Guerre civile espagnole et les années qui précédèrent celle-ci. Sa mort, inattendue, dont on soupçonne a été à l'origine d'une trahison, a fait de lui un symbole de la lutte anarchiste. Mais

⁷⁶⁶ Pour un Nouveau Roman, op. cit.

même si c'est une possibilité très vraisemblable, cette interprétation reste pour nous une hypothèse, son nom n'est jamais employé dans le texte.

Or, nous pouvons retrouver des références claires à la guerre fratricide entre les différents courants de gauche qui formaient le côté républicain (anarchistes, communistes, trotskystes, socialistes) luttant contre les forces fascistes de Franco, et qui détermina leur défaite. Ils n'arrivèrent pas à se mettre d'accord car chacun défendait une vision de la Révolution qui excluait celle des autres⁷⁶⁷ :

« (...) peut-être tournaient-ils en rond dans la ville à la recherche de l'introuvable ennemi, de cette chose qui n'avait pas de nom, pas de visage, pas d'apparence, condamnés à errer sans fin comme ce juif de la légende qui ne pouvait trouver le repos, semblables à ces bancs d'oiseaux inquiets, plaintifs et sauvages qu'on voit voler interminablement en gémissant au-dessus de quelque chose d'invisible, quelque charogne, quelque bête agonisante, quelque monstre (...) » (p.224-225).

Avec l'échec de la Révolution républicaine espagnole, s'évanouissent l'espoir, la possibilité d'un changement social de la classe ouvrière, et l'espoir d'un avenir démocratique et libre. De plus, la dictature qui suit cette tentative de Révolution, ne fait que réitérer la mort de l'espoir révolutionnaire. Les commentaires que fait l'étudiant quinze ans après son premier séjour dans la ville, donnent forme à une vision pessimiste et noire, lui qui dans sa jeunesse croyait, il n'y croit plus, et va encore plus loin même, en se moquant de son ancien idéalisme.

Claude Simon participa à cette guerre, il fut passeur d'armes à Barcelone pendant près de deux ans. Nombreux sont les critiques qui situent ce texte à Barcelone. Or nous proposons une autre hypothèse qui nous semble beaucoup plus vraisemblable : les arrêts de tramways nommés dans le texte, sont ceux de la ville de Valencia⁷⁶⁸, et non de Barcelone : « SAGUNTO – TORRES DE SERRANO – CALLE DE SERRANOS – CABALLEROS – PLAZA DE LA VIRGEN – PLAZA DE LA REINA – SAN VICENTE –

⁷⁶⁷ Ce conflit est très bien représenté dans le film du réalisateur anglais Ken Loach, *Land and Freedom*, 1995.

⁷⁶⁸ Il s'agit de celui des années 50. Aujourd'hui le trajet est différent.

ESTACION DEL NORTE – JATIVA – GUILLEM DE CASTRO – JESUS – MERCADO DE ABASTOS » (p.124). Trajets qui prennent d'autant plus d'importance que Claude Simon les répète à deux reprises (nous retrouvons le même itinéraire dans les deux sens page 133). Ce qui nous amène à penser que c'est un itinéraire de la ville de Valencia, c'est que ce parcours est très précis, et, il y a un élément caractéristique de la ville de Valencia qui n'existe pas ailleurs : « Las Torres de Serrano »⁷⁶⁹. Dans le contexte de la guerre civile, la représentation de la ville de Valencia est très symbolique car, pendant la Révolution, du point de vue des combattants, cette ville fut l'emblème de la résistance, et d'ailleurs la dernière à tomber aux mains des troupes franquistes⁷⁷⁰. En faisant des recherches sur la guerre civile et la ville de Valencia, nous avons appris qu'il existait dans cette ville au 42, calle de la Paz, un hotel appelé « Hotel Palace »⁷⁷¹. De nombreux intellectuels qui fuyaient Madrid, se sont réfugiés pendant la guerre dans la ville de Valencia ; cet hotel eu un rôle très important car il se transforma, pendant la guerre en Centre culturel « Casa de la Cultura » et hébergea le « II Congreso de escritores ». À travers cette référence à Valencia, Claude Simon présente une vision pessimiste de l'Histoire et de la Révolution, car c'est dans cette ville que s'est évanoui l'espoir révolutionnaire de toute une nation.

Pourtant, même si le parcours du tramway de Valencia apparaît dans le texte, il est vrai que l'auteur a fait le choix de ne pas situer le récit précisément. Ça restera la ville du Palace. Peut-être l'auteur cherchait-il à recréer un espace où toutes les villes espagnoles et ses histoires seraient condensées, comme l'essence de la défaite de l'idéal révolutionnaire.

Dans Le palace, le regard critique envers l'Histoire a une force ironique et dérisoire bien évidente ; nous pouvons le déchiffrer dès l'épigraphe avec la définition tirée du dictionnaire Larousse : « Révolution : Mouvement d'un mobile qui, parcourant une courbe fermée, repasse successivement par les mêmes points. »

⁷⁶⁹ Voir l'annexe V: Plans de la ville de Valencia, Espagne, p.483. Nous retrouverons dans cet annexe, l'itinéraire qui est décrit dans Le palace.

⁷⁷⁰ Voir l'annexe VI: Évolution du territoire espagnol pendant la Guerre civile (1936-1939), p.487.

⁷⁷¹ Voir le site web de l'Université de Valencia : <http://www.uv.es/republica/plano/cultura/cultura.htm>

(p.7). Les événements racontés font référence à des événements historiques déterminés. Mais l'emboîtement des points de vue refuse un point de vue objectif. Le narrateur s'applique avec force à démolir les illusions entretenues par les croyances, les idéologies reçues, tout en s'efforçant à restituer une expérience individuelle : « (...) comme un effrayant catafalque, comme une morte sur un lit de pétales, un lugubre inventaire, la lugubre litanie d'une impitoyable religion, de l'impitoyable, arrogante et mystérieuse Histoire couverte de pus, d'infects et inguérissables stigmates (...) » (p.18) ; ou encore :

« (...) (il parlait avec une sorte d'indignation paisible, comme si, arrivés à ce stade, le scandale, l'injustice, n'étaient plus que des sortes d'entités abstraites, échappant à toute notion de bien ou de mal, comme le cancer ou la tuberculose, et comme eux seulement justiciables d'opérations de désinfection par les moyens les plus rapides, par exemple, le feu ou les bombes). » (p.48).

Dans le texte, Karl Marx, théoricien révolutionnaire socialiste et communiste allemand, dont ses travaux sur le capitalisme furent très influents, apparaît comme « homme à barbe et chevelure de prophète biblique » (p.16). Nous voyons que Claude Simon pousse la lecture ironique à l'extrême.

L'expérience de la guerre, comme celle de l'écriture amène à une contestation radicale du sens de l'Histoire. Le temps des hommes ne peut être compris comme une organisation rationnelle. Nous retrouvons dans le texte une thématique constante : l'inéluctable du passage du temps, la perception désabusée de la séparation des êtres, de la lente déchéance qu'implique leur immersion dans le temps :

« (...) cette espèce d'inépuisable et vague réserve où se tiennent ceux que nous n'avons rencontrés que quelques heures ou que quelques jours, sans passé, sans avenir, échappant à ces fatidiques servitudes auxquelles sont habituellement soumis les humains, c'est-à-dire principalement de passer par des phases successives (l'enfance, l'adolescence, et à la fin l'inévitable décrépitude) (...) – et plus tard il lui semblera les voir, immobilisés ou conservés comme sur une photographie, dans cette sorte de matière figée et grisâtre qu'est le temps passé, cette espèce de gélatine qui garde indéfiniment

choses et gens comme dans de l'alcool, légèrement déformés sans doute, mais intacts – (...) » (p.33-34).

Le temps est un élément essentiel dans la structure interne du récit, puisqu'il y a un retour dans une ville où l'étudiant avait été dans le passé, dans des circonstances historiques très précises. C'est lors de ce retour qu'il peut voir la marque du temps, qu'il se remémore et se voit lui-même. Il se décrit ainsi :

« Puis il se vit, c'est-à-dire des années plus tard, et lui, ce résidu de lui-même, ou plutôt cette trace, cette salissure (cet excrément en quelque sorte) laissé derrière soi : dérisoire personnage que l'on voit s'agiter, ridicule et présomptueux, là-bas, très loin, comme dans le petit bout de la lorgnette, gesticulant, répétant éternellement à la demande de la mémoire (et même sans sa demande : faisant irruption sans même y avoir été invité (...)) » (p.20).

La description qu'il fait de lui-même est grotesque. Il y a une vision très dérisoire de l'évolution des êtres par rapport au temps, et de la déformation que subit l'Histoire dans la conscience de l'individu. À plusieurs reprises, les personnages sont décrits comme des fantômes : « (...) leurs trois corps ou plutôt les fantômes de leurs trois corps (...) » (p.91).

La question du sens a été posée lors de la discussion avec l'Américain sur la même esplanade que l'étudiant retrouve quinze ans après. La réponse est claire : « Mais enfin ! C'est ce que c'est, non ? Qu'est-ce que tu veux de plus ? Autre chose ? Quoi : "autre chose" ? » (p.132). Le même propos est repris plus loin : « la voix ironique (et même cinglante, et même irritée) de l'Américain : "c'est ce que c'est, non ? Est-ce que ça ne te suffit pas" ? » (p.134). Il n'y a rien à chercher d'autre que ce qui est. Pas d'illusion. Retrouvant les hommes du palace, l'étudiant constate : « (...) ce quelque chose d'invincible, d'indestructible (pas une croyance, une foi, ni même une conviction, encore moins la certitude d'avoir raison : sachant simplement que, bien ou mal, les choses ne pouvaient être autrement) (...) » (p.227).

Plus de rêve révolutionnaire, plus de croyance. La perte de l'illusion amène à reconnaître purement et simplement que le monde est : « (...) ou les périodiques

migrations de matelas et de pendules façonnent peu à peu la mystérieuse Histoire et le destin du monde. » (p.12). Nous pouvons remarquer que le texte présente une vision pessimiste de l'Histoire et de l'existence de l'homme. La Révolution est tournée en dérision, il n'y a plus de croyance ni d'illusion ni d'espoir ; il ne reste que l'existence.

En écrivant Le palace, Claude Simon fait de l'Histoire, d'une partie de l'Histoire vécue par lui-même, une fiction. Cependant, la mémoire de l'étudiant étant l'un des vecteurs de l'écriture, la vision qu'il nous présente ne peut pas être objective :

« Non, ce n'est pas un livre sur la révolution espagnole. C'est un livre sur « ma » révolution. La révolution espagnole ? Pour en parler valablement, il faudrait dépouiller des archives pendant des années. Faire un travail d'historien. Un romancier ne peut avoir des choses qu'un aperçu subjectif, partiel, et par conséquent faux. »⁷⁷².

Le palace est le signe de la perte de l'histoire révolue. En voulant transformer le phénomène historique en matière de fiction, celui qui tente de se rappeler opère une déformation due à la trace que laisse le temps dans la mémoire.

⁷⁷² L'express : « Entretien : Claude Simon parle », 5 avril 1962.

8.3 Mémoire et Histoire.

Il y a dans Le palace une réflexion sur la marque implacable que laisse le passage du temps en l'être humain, dans sa conscience et dans sa mémoire : « (...) [ils] avaient appris en quinze ans à ne pas plus se soucier qu'on ne se soucie d'un rêve, trop violent, trop lointain, trop éclatant pour qu'il soit possible de croire à sa réalité, de s'en souvenir autrement que comme d'une aventure absolument incroyable qui vous est arrivée pendant qu'on dormait (...) » (p.26). Et le dernier chapitre « Le bureau des objets perdus », est celui de la Révolution qui n'a pas eu lieu, introuvable comme un *objet perdu*, et qui a disparu au fil du temps.

Comme nous avons vu, le récit est complètement segmenté. Cette fragmentation à laquelle se heurte la narration est le résultat de la reconstruction des souvenirs de l'étudiant :

« la voix monocorde, outragée et tenace en train de raconter dans le même instant ce qui s'était passé après le meurtre (c'est-à-dire qu'elle en était maintenant parvenue là – soit que l'étudiant ait complètement cessé pendant un moment de la percevoir, soit que durant le temps où elle s'était tue l'Italien (c'est-à-dire son esprit, sa mémoire) ait continué le récit pour lui tout seul, soit encore que son esprit ou sa mémoire eussent sauté sans transition (...) » (p.86-87).

Nous voyons que le phénomène temporel lui-même ne peut être restitué. La représentation faite dans la narration n'est qu'une approche illusoire, car le texte est marqué par la mémoire de l'étudiant qui se souvient. Mais la mémoire, l'imagination, l'écriture ne parviennent qu'à rétablir, il n'y a qu'une reconstitution approchée qui n'arrive jamais à saisir l'essence du mouvement.

Dans Le palace, nous retrouvons un des thèmes majeurs de l'œuvre simonienne, à savoir l'Histoire et la déformation que celle-ci subit dans la conscience de l'individu. À ce propos Robbe-Grillet affirme :

« Pourquoi chercher à reconstituer le temps des horloges dans un récit qui ne s'inquiète que du temps humain ? N'est-il pas plus sage de penser à notre propre mémoire, qui n'est "jamais" chronologique. » (p.118)⁷⁷³.

Avec Le palace, Claude Simon ne cherche pas à faire un roman historique où serait reconstituée l'Histoire de la guerre d'Espagne ; il raconte « sa » guerre d'Espagne, son histoire individuelle, son regard envers cet événement de l'Histoire. Dans un entretien il explique où réside la genèse de la fiction : « Il y a trois ans, un soir, du train, j'ai vu deux ouvriers espagnols en train de refaire leurs valises sur le quai de la gare de Narbonne. Et, brusquement, tout était là, tout était revenu : les odeurs, les images, les sensations... » (p.32)⁷⁷⁴. Nous pouvons identifier la scène dans le roman :

« (...) avec ce quelque chose d'indestructible qui émane de cette espèce d'hommes, c'est-à-dire qu'on peut bien les tuer – on peut toujours –, mais tout ce qu'on tue alors, c'est leur voix, leurs paroles, pas leur corps, parce qu'ils ne se trouvent pas là ou ici à un moment ou à un autre, mais partout et toujours, reparaissent sans fin (dans les gares, où les trains s'arrêtent, s'attardent inexplicablement (...) deux hommes calmement affairés (...) autour de leurs valises ouvertes (...)) » (p.40-41).

La mémoire joue un rôle essentiel dans ce texte, étant donné que Claude Simon fait appel à celle-ci pour construire sa fiction, mais aussi parce que l'étudiant en a besoin pour établir le lien entre sa première expérience dans la ville, et son retour : « (...) [ils] avaient appris en quinze ans à ne pas plus se soucier qu'on ne se soucie d'un rêve, trop violent, trop lointain, trop éclatant pour qu'il soit possible de croire à sa réalité, de s'en souvenir autrement que comme d'une aventure absolument incroyable qui vous est arrivée pendant qu'on dormait (...) » (p.26). C'est pour cette raison que l'étudiant fait constamment appel aux souvenirs.

Il s'agit aussi des déformations de la mémoire qui s'ajoutent à celles de la perception : « (...) et plus tard il lui semblera les voir, immobilisés ou conservés

⁷⁷³ Pour un Nouveau Roman, op. cit.

⁷⁷⁴ *L'express* : entretien accordé à Madeleine Chapsal , 5 avril 1962 (p.32).

comme sur une photographie, dans cette sorte de matière figée et grisâtre qu'est le temps passé (...) » (p.33). Car la mémoire est selective et subjective, elle module les souvenirs, et le résultat est un passé modifié, un souvenir personnalisé. Les fragments de la conscience de l'étudiant, de la mémoire et du temps, tendent à se fusionner et à reconstruire l'unité du personnage, quinze années plus tard, sur l'esplanade.

Avec Le Palace, le mouvement de l'écriture crée une composition d'images, de souvenirs et de rêves, devenant matière, comme la mémoire, à travers l'écriture. Dans ce texte, Claude Simon met en marche la machine de la mémoire, et laisse un témoignage personnel de son vécu d'un événement historique. En outre, avec cette œuvre il fait un apport à la mémoire collective étant donné que c'est une fiction fondée sur les piliers de l'Histoire et de sa vision particulière à partir de son expérience, et de ses souvenirs.

*

* *

En ce qui concerne Para esta noche, c'est une fiction dont le fond est inspiré par une vérité historique, mais qui peut être assimilée à n'importe quelle guerre civile ou idéologique :

« –[Onetti] (...) Es el prólogo de "Para esta noche". El hecho de que hable expresamente de compromiso no modifica mi posición. En todo lo que escribí he participado. Sólo los malos escritores creen que el compromiso debe ser político.

–[Chao] Para esta noche no era el título original.

–[Onetti] Era "El perro tendrá su día", pero coincidió con la toma de poder por parte de Juan Domingo Perón en Argentina y el editor pensó que ese título era peligroso, que el nuevo dictador podía tomarlo como un ataque contra él. Entonces agarré el diario "Crítica", caigo en la guía de espectáculos, de cine, de conciertos, la rúbrica que se llamaba "Para esta noche". De rabia que tenía decidí titular así el libro. Y queda bien. Era la noche del mundo.

–[Chao] *Dice usted que esta novela es en cierto modo una contribución a la lucha de los republicanos en la guerra de España. La verdad es que no se nota mucho. Está tan alejada de ella como el título.*

–[Onetti] *La historia me la contaron unos anarquistas que se habían fugado de España después de la derrota. Uno era español y el otro italiano. No sé qué redes secretas los trajeron hasta mí (...). Querían que narrara los últimos días de la República en Valencia. Se había producido un golpe dentro del bando republicano contra Negrín y los comunistas. Me explicaron que cuando el ejército republicano estaba retrocediendo hasta replegarse en Valencia, había llegado a este puerto un barco del Comité de No Intervención, al que ellos llamaban muy justamente “Comité de No Intervención contra Hitler”. La ciudad estaba controlada por los comunistas. Estos decían que había pasajes para todos, pero en realidad había una trampa, era que, además del pasaje, se necesitaba un salvoconducto especial que concedían ellos y que sólo daban a los comunistas. Verdad o mentira, yo cuento lo que me dijeron. Estaba yo entonces metido en una novela algo surrealista, y me di cuenta de que ocurrían cosas graves en el mundo y no podía seguir sumergido en temas bizantinos (...).*

–[Chao] *En ningún momento se puede saber si la acción está situada en Valencia o en cualquier otro lugar; de América latina, por ejemplo.*

–[Onetti] *Yo pensé en Valencia, sí. » (p.175-177)⁷⁷⁵.*

⁷⁷⁵ Onetti, op. cit. : « – [Onetti] (...) C'est le prologue d'*Une nuit de chien*. Le fait que je parle expressément d'engagement dans ce prologue ne modifie pas ma position. Dans tout ce que j'ai écrit, je me suis engagé. Seuls les mauvais écrivains croient que l'engagement ne doit être que politique.

– [Chao] *Para esta noche*, ce n'est pas le titre d'origine.

– [Onetti] C'était *Ce chien aura son heure*, mais sa publication coïncida avec l'arrivée au pouvoir de Perón en Argentine et l'éditeur pensa que ce titre était dangereux et qu'il pouvait être interprété comme une allusion au dictateur. Alors, en feuilletant le journal *Crítica*, je suis tombé sur la rubrique des spectacles qui s'appelait « À l'affiche ce soir ». J'étais si furieux que j'ai décidé de donner ce titre au livre. Je n'en suis pas mécontent. C'était bien le grand soir, n'est-ce pas ?

– [Chao] Vous dites que ce roman est en quelque sorte une contribution à la cause républicaine espagnole. À vrai dire, cela ne se voit pas beaucoup. Cette guerre en est aussi éloignée que le titre même.

– [Onetti] L'histoire m'a été racontée par des anarchistes qui s'étaient enfuis d'Espagne après la défaite. L'un d'eux était espagnol, l'autre, italien. Je ne sais pas quel réseaux secret les conduisit jusqu'à moi (...). Ils voulaient que j'écrive sur les derniers jours de la République à Valence où avait eu lieu dans le camp républicain un coup contre Negrín et les communistes. Ils m'expliquèrent que, tandis que l'armée républicaine était en train de se replier sur Valence, avait accosté au port un bateau du comité de Non-intervention (qu'ils appelaient à juste titre “Comité de Non-Intervention contre Hitler”). La ville était contrôlée par les communistes qui prétendaient qu'il y avait des places pour tout le monde dans le bateau, mais en réalité c'était un piège, car en plus du billet il fallait un sauf-conduit spécial réservé aux communistes. Vrai ou faux ? Moi je dis ce qu'ils m'ont raconté. J'étais alors plongé dans un roman quelque peu surréaliste et je me rendis compte qu'il se passait des événements graves dans le monde et que je ne pouvais pas continuer à m'abstraire dans des thèmes byzantins (...).

Ces déclarations rejoignent notre hypothèse à propos de la ville de Valencia comme étant la ville du Palace. Encore une fois, le texte ne dit rien à ce propos, mais il est très révélateur de savoir à quelle ville pensait l'auteur lors de l'écriture de l'œuvre. C'est un hommage particulier aux deux exilés qui lui avaient raconté leur histoire, ce qui implique un lien supplémentaire avec l'Histoire, mais aussi à la ville de Valencia comme dernier bastion républicain. Cette œuvre contribue ainsi à construire une mémoire collective universelle, car elle place la tragédie individuelle de l'homme au sein de la grande tragédie de l'Histoire, et comme le dit Hortensia Campanella dans la préface aux Œuvres Complètes d'Onetti : « Una de las fuerzas más decisivas en el combate del hombre con su destino ineludible es la memoria. Se anula la fugacidad, el momento se hace eterno, y el ser humano encuentra en su memoria, más que un consuelo, la certeza de su trascendencia. » (p.LXIV)⁷⁷⁶.

Dans Para esta noche, le choix d'Onetti est très symbolique, le lecteur ne peut pas situer le récit dans un cadre spatio-temporel précis, ce qui transforme la fiction de Para esta noche en une fiction hors temps et hors espace. Ceci et le manque d'information par rapport aux origines historiques du conflit entre les groupes représentés par Ossorio et Morasán, fait de Para esta noche une fiction universelle qui peut représenter n'importe quel conflit du XX^e siècle.

Para esta noche est la matérialisation d'un témoignage, la fictionalisation d'une histoire réelle. L'auteur contribue ainsi à l'Histoire, car, à la différence d'un témoignage oral, l'écriture est éternelle. L'auteur participe ainsi à la création d'une mémoire, puisque bien qu'étant une fiction, le texte est un témoignage matériel.

Dans le livre de Ramón Chao, dont une grande partie correspond à de longues conversations avec Onetti, nous pouvons lire :

– [Chao] À aucun moment on ne peut savoir si cette action est située à Valence ou n'importe où ailleurs, en Amérique latine par exemple.

– [Onetti] Pour ma part, j'ai pensé à Valence. » (p.119-122).

⁷⁷⁶ *Obras Completas*, op. cit. « Une des forces les plus décisives dans le combat qu'entretient l'homme avec son inéluctable destin est la mémoire. La fugacité est annulée, le moment se fait éternel, et l'être humain trouve dans sa mémoire, bien plus qu'une consolation, la certitude de sa transcendance. ». La traduction est nôtre.

« –[Chao] Alguien ha dicho que esta novela es profética, por anunciar lo que será el ambiente de Montevideo con los tupamaros y los militares.

–[Onetti] Si la novela resultó profética no fue por voluntad mía, sino porque, como todos sabemos, la vida imita al arte, aunque es seguro que ni los milicos ni los tupamaros la leyeron. » (p.179)⁷⁷⁷.

⁷⁷⁷ Onetti, op. cit. : « – [Chao] Quelqu'un a dit de ce roman qu'il était prophétique et qu'il annonçait le climat de Montevideo avec les Tupamaros et les militaires.
– [Onetti] Si le roman fut prophétique, ce ne fut pas de mon fait mais parce que nous savons tous que la vie imite l'art, bien que ni les militaires ni les Tupamaros ne l'aient lu, à coup sûr. » (p.122).

CHAPITRE 9: L'Écriture ou la Vie.

9.1 L'aventure du récit

Dans le texte de Jorge Ruffinelli La literatura ida y vuelta, Onetti affirme : « La literatura jamás debe ser “comprometida”. Simplemente debe ser buena literatura. La mía sólo está comprometida conmigo mismo. Que no me guste que exista la pobreza es un problema aparte. »⁷⁷⁸. Dès ses premiers articles dans la revue Marcha, Onetti expose sa vision de la littérature. Il conçoit la littérature comme la forme d'art la plus complète et la plus sublime, et non pas comme un espace d'engagement politique, de création de pamphlets, et de soumission idéologique à un parti. Pour lui, un écrivain doit, avant tout, être un écrivain et se mettre au service de l'art. Par ailleurs, ce qui se dégage implicitement, c'est que l'auteur ne peut pas tourner le dos à son époque. Onetti va être une personne engagée, préoccupée par les problèmes politiques et sociaux, dans une époque très turbulente en ce qui concerne les relations internationales et la défense des droits de l'homme : la Seconde Guerre mondiale, la guerre froide, la révolution cubaine, etc. Mais ce sera dans ses articles journalistiques écrits pour la Agencia EFE qu'il exposera ses revendications et son désaccord avec les décisions politiques et les situations sociales, et non pas dans son œuvre littéraire.

Dans son œuvre littéraire, il fera tout autre chose ; de l'art. Onetti trouve dans la vie sa matière première, puis il la transforme en œuvre d'art : « La literatura es un oficio; es necesario aprenderlo pero, más aun, es necesario crearlo. » (p.43)⁷⁷⁹. Cette phrase condense en elle toute la pensée onettienne : apprendre c'est inventer.

⁷⁷⁸ RUFFINELLI, Jorge, *Juan Carlos Onetti: la literatura de ida y vuelta (1966-1975)* in *Los novelistas como críticos*, Norma Klahn y Wilfredo H. Corral, México, Fondo de cultura económica, 1991 : « La littérature ne doit jamais être “engagée”. Elle doit être simplement de bonne qualité. La mienne n'est engagée qu'avec moi-même. Que l'existence de la pauvreté ne me plaise pas, est un problème à part. ». La traduction est nôtre.

⁷⁷⁹ *Requiem por Faulkner*, op. cit. : « La littérature est un métier : il est nécessaire de l'apprendre mais il est encore plus nécessaire de le créer. ». La traduction est nôtre.

Avec ses premiers articles de critique littéraire parus en Marcha à la fin des années trente, nous pouvons déjà voir comment commence à se profiler sa vision de la littérature et de ses nécessités. C'est dans ces pages qu'il expose le problème de l'immobilité et de la léthargie des lettres uruguayennes, en insistant fortement sur le besoin de renouveau et de changement : « Hemos hablado de nuestras gentes y lugares, frondosamente sin perdonar nada. Pero no hay aún una literatura nuestra, no tenemos un libro donde podamos encontrarnos. » (p.18)⁷⁸⁰. Il était très conscient des limites auxquelles faisait face la littérature latino-américaine, qui, bien entamée la troisième décennie du XX^e siècle, continuait à développer des courants esthétiques qui ne reflétaient pas la multiplicité d'attitudes, inquiétudes et sensibilités artistiques de l'époque. De la même façon, ces modèles esthétiques n'étaient plus en accord avec l'homme de cette époque, un grand décalage s'imposait.

Dans la littérature latino-américaine des premières décennies du XX^e siècle, se multipliaient encore les descriptions d'une réalité typique des romans régionalistes. Des portraits qui se limitaient aux descriptions immédiates et folkloriques, sans atteindre l'essence profonde de l'être humain. C'était une littérature qui se développait et qui n'avait pas réussi à saisir l'universalité humaine et artistique. Onetti en est très conscient et dans les pages de Marcha, il fait un appel au renouveau :

« Pensemos en esta realidad pavorosa: los mismos nombres que formaban la vanguardia de nuestras letras en 1930 aparecen en el 40 ocupando idéntico sitio, haciendo las mismas cosas. Y llegará el 50 y estarán allí y publicaran el mismo libro cada año con distinto título. Hacemos punto y aparte para que los lectores mediten sobre eso.

La meditación hecha, usurpamos el lenguaje incomparable de los avisos de las campañas de seguros y anexos, llenamos nuestros pulmones, y hacemos un llamado a los jóvenes ambiciosos, enérgicos, activos, que deseen labrarse un excelente porvenir. Hay que hacer una literatura uruguaya; hay que usar un lenguaje nuestro para decir cosas nuestras. Ya no vale sirve imitar la estética de Fulano, porque Fulano lleva la

⁷⁸⁰ *Ibidem* : « Nous avons parlé des nôtres et de nos lieux, de façon féconde, sans rien pardonner. Mais il n'y a pas encore de littérature à nous, nous n'avons pas un livre où nous puissions nous retrouver. ». La traduction est nôtre.

ventaja de estarla imitando hace diez años y Fulana veinte. Que cada uno busque dentro de sí mismo, que es el único lugar donde puede encontrarse la verdad y todo ese montón de cosas cuya persecución, fracasada siempre, produce la obra de arte. Fuera de nosotros no hay nada, nadie. La literatura es un oficio; es necesario aprenderlo, pero más aun, es necesario crearlo.

El que no escribe para los amigos o la amada o su honrada familia; el que escribe porque tiene la necesidad de hacerlo, sólo podrá expresarse con una técnica nueva, aún desconocida. Una manera que acaso no alcance totalmente nunca, pero que no es la de Zutano ni la de nadie. Es o será la suya. Pero no podrá tomarla de ninguna literatura ni de ningún literato, no podrá ser conquistada fuera de uno mismo (...). Sólo se trata de buscar hacia dentro y no hacia afuera, humildemente, con inocencia y cinismo, seguros de que la verdad tiene que estar en una literatura sin literatura y sobre todo, que no puede gustar a los que tienen hoy la misión de repartir elogios, consagraciones y premios. » (p.43-44)⁷⁸¹.

En effet, ce que réclame Onetti c'est l'authenticité, c'est une littérature qui cesse d'imiter le passé et qui soit représentative de l'époque présente. Il réclame que l'auteur devienne créateur au sens fort du terme et cesse d'être imitateur : « Hay sólo un camino. El que hubo siempre. Que el creador de verdad tenga fuerza de vivir solitario y mire dentro suyo. Que comprenda que no tenemos huellas para seguir,

⁷⁸¹ *Ibid.* : « Pensons à cette réalité effroyable : les mêmes noms qui formaient l'avant-garde de nos lettres en 1930 apparaissent en 1940 occupant exactement la même place, faisant les mêmes choses. Et arrivera 1950 et ils seront là et ils publieront le même livre chaque année avec un titre différent. Faisons une pause pour que les lecteurs méditent à ce propos.

Une fois la méditation faite, nous usurpons le langage incomparable des publicités d'assurances, nous remplissons nos poumons, et lançons un appel aux jeunes ambitieux, énergiques, actifs, qui désirent se bâtir un excellent avenir. Il faut faire une littérature uruguayenne, il faut employer notre langage à nous pour dire nos choses à nous. Cela ne sert plus d'imiter l'esthétique de Monsieur Untel, parce que Monsieur Untel a l'avantage de l'imiter depuis dix ans, et Madame Unetelle depuis vingt ans.

Chacun se doit de chercher à l'intérieur de lui-même car c'est le seul endroit où il puisse trouver la vérité, et tout ce tas de choses dont la poursuite, toujours en échec, produit l'œuvre d'art.

En dehors de nous, il n'y a rien, il n'y a personne. La littérature est un métier : il est nécessaire de l'apprendre, mais il est encore plus nécessaire de le créer.

Celui qui n'écrit pas pour ses amis, ou pour sa bien-aimée, ou pour son honnête famille, celui qui écrit parce qu'il éprouve la nécessité de le faire, ne pourra s'exprimer qu'avec une technique nouvelle, encore inconnue. Une manière qu'il n'atteindra peut-être totalement jamais, mais qui n'est ni celle de Untel ni celle de personne. Elle est ou sera la sienne. Mais il ne pourra la reprendre d'aucune littérature ni d'aucun écrivain, elle ne pourra être conquise en dehors d'elle-même. (...) Il s'agit tout simplement de rechercher vers l'intérieur et non pas vers l'extérieur, avec humilité, innocence et cynisme, en étant certains que la vérité se trouve dans une littérature sans littérature, et surtout qu'elle ne peut pas plaire à ceux qui ont aujourd'hui la mission de distribuer éloges, consécration et prix. ». La traduction est nôtre.

que el camino habrá de hacérselo cada uno, tenaz y alegremente, cortando la sombra del monte y los arbustos enanos. » (p.30)⁷⁸².

Au XX^e siècle s'effondrent les manières traditionnelles de voir le monde. Les événements sociopolitiques ainsi que les progrès de la science bouleversent la connaissance que l'homme avait de lui-même, et de la réalité qui l'entoure.

À cette époque, la littérature veut dévoiler les connaissances que possède l'homme de la réalité contemporaine, et que celle-ci soit en accord avec l'incertitude et le manque de cohérence de l'existence ; qu'elle reflète la situation de l'homme dans le monde, de plus en plus précaire, ainsi que les transformations des valeurs humaines. C'est là que se trouve la genèse du besoin de transformation des méthodes narratives traditionnelles. Celles-ci s'avèrent insuffisantes pour se confronter aux métamorphoses d'une réalité qui est devenue contradictoire, multiple et changeante. Le renouvellement sur le plan narratif, et l'intériorisation du récit de façon à ce qu'il dépasse la réalité externe, sont les deux chemins qu'Onetti considère indispensables pour procéder au renouveau des lettres uruguayennes.

Dans Los Adioses, à travers le point de vue et les techniques employées, le narrateur immerge le lecteur dans le monde du récit, dans lequel il est pris par l'anecdote, par la recherche que le narrateur mène sur la vie opaque du protagoniste. De cette façon, le narrateur crée un personnage contradictoire et, finalement, le lecteur aura toujours l'impression de ne pas pouvoir cerner la figure du malade dans son intégralité. Il nous échappera toujours une vérité qui expliquerait et sa vie et sa mort :

« Y ahí estaba, en el suelo, el revólver oscuro, corto, adecuado, que él se había traído mezclando con la blancura de camisetas y pañuelos y que estuvo llevando, en el bolsillo o en la cintura, escondiéndolo con astucia y descaró, sabiendo que era a él

⁷⁸² *Ibid.* : « Il n'y a qu'un chemin. Celui qui a toujours existé. Que le véritable créateur ait la force de vivre solitaire et de regarder à l'intérieur de lui-même. Qu'il comprenne que nous n'avons pas de traces à suivre, que le chemin devra être fait par chacun, avec ténacité et joie, en coupant l'ombre de la montagne et celles des arbrisseaux minuscules. ». La traduction est nôtre.

mismo que ocultaba, plácido y fortalecido porque podía ocultarse como un objeto de una y de otra, de lo infundado de sí mismo. » (p.100-101)⁷⁸³.

Mais l'ambiguïté, qui est ici étroitement liée à l'aliénation, se dresse en facteur esthétique.

À vrai dire, les mots ne sont pas une réalité objective non plus, mais plutôt un instrument d'incompréhension qui se forme à partir de « (...) las maneras diversas que tiene la gente para no acertar al decir las mismas cosas. » (p.23)⁷⁸⁴. Dans le récit d'Onetti, les mots sont marqués par une grande charge subjective, par d'étranges tonalités sémantiques, comme nous pouvons le voir dans l'emploi du lexique, qui parfois a un sens relativement objectif, et d'autres fois remplace des termes parfaitement appropriés. Ainsi nous retrouvons le verbe « voir » là où nous devrions trouver le verbe « imaginer », ou « mentir » là où nous nous attendions à lire « dire » : « –Vivir aquí es como si el tiempo no pasara, como si pasara sin poder tocarme, como si me tocara sin cambiarme– estaba mintiendo yo cuando llegó el ómnibus. » (p.69)⁷⁸⁵.

L'évocation réitérée et obsessionnelle de souvenirs qui ne sont pas successifs, et la discontinuité avec laquelle sont racontées les actions sur le plan temporel, mettent en évidence la volonté d'obtenir une discontinuité temporelle, d'anéantir le temps. Dans le récit d'Onetti, aucune sensation de fluidité du temps, bien au contraire, nous remarquons que tout est immobilité. L'intériorisation par le narrateur du procès temporel, la coexistence du présent avec la remémoration du passé et l'évocation d'un monde imaginaire, transcrivent l'instant atemporel en niant le développement et la succession irréversible du temps : « Y ellos estaban mudos y mirándose, a través del tiempo que no puede ser medido ni separado, del que

⁷⁸³ *Les adieux*, op. cit. : « Et, sur le sol, gisait le revolver sombre, court, approprié, qu'il avait pris, mêlé à la blancheur des chemises et des mouchoirs, et qu'il avait porté dans la poche de son pantalon, ou à la ceinture, en le cachant avec astuce et impudence, conscient que c'était lui-même qu'il cachait, impassible et rassuré, parce qu'il pouvait se cacher, comme un objet, de l'une et de l'autre, de sa propre absurdité. » (p.149).

⁷⁸⁴ *Ibidem* : « (...) les différentes façons qu'ont les gens de se tromper en disant les mêmes choses. » (p.24).

⁷⁸⁵ *Ibid.* : « – Vivre ici, c'est comme si le temps ne passait pas, comme s'il passait sans pouvoir me toucher, comme s'il me touchait sans me changer, mentis-je, au moment où le car arriva. » (p.98).

sentimos correr junto a nuestra sangre. Estaban inmóviles y permanentes. »
(p.60)⁷⁸⁶.

Le regard, dont la fonction est nécessaire dans la création du récit, joue un rôle essentiel par rapport à cette image du temps immobile que Los adioses illustre. La place que le narrateur octroie au regard dans la création du récit, est quelque chose de nouveau, le récit est construit à partir du regard qui est placé comme vecteur de l'écriture ; et c'est justement la façon dont Onetti module et joue avec, ce qui permet de placer le récit dans l'incertitude.

Tous ces procédés qui caractérisent le roman de l'écrivain uruguayen, questionnent la méthode narrative traditionnelle, celle qui consiste à représenter au lecteur une réalité cohérente et stable, toujours vue à travers un narrateur-auteur et le prisme de son interprétation du sens du monde, où les personnages sont déterminés à se déplacer dans des situations sociales conventionnelles. Au XX^e siècle, les perceptions traditionnelles du monde sont mises en doute. Il y a dans la littérature, une crise du signe et des notions de représentation :

« Y ahora, audazmente, entre esas figuras ilustres nos deslizamos nosotros para decir que lo único muerto es la novela hecha sobre el alma de un individuo. Lo que empezó con el genio de Dostoyewski –entre otras cosas- llegó al cenit con Marcel Proust y termina para siempre en este pandemónium de James Joyce sin posible más allá. (...)

Hace rato que se viene hablando de la decadencia de la novela. Los temas están ya todos gastados y la novela está condenada a repetirse, dice el Señor Ortega y Gasset. La novela ha muerto en la sociedad capitalista, dicen los críticos revolucionarios con exceso de celo y escasez de alcances. Pero periquito el Aguador, que se ve obligado a poner punto final a este comentario de comentarios, dice que lo que está muerto y ya huele mal es nada más que la novela “de” la sociedad capitalista; los temas gastados hasta la inutilidad son temas que satisfacen a los burgueses.

⁷⁸⁶ *Ibid.* : « Ils ne parlaient toujours pas et ils se regardaient au travers du temps qui ne peut être mesuré ni séparé, de ce temps que nous sentons courir dans notre sang. Ils étaient immobiles et immuables. »
(p.82).

Lo inútil en arte es, pues, lo que proviene o se destina a las gentes inútiles. Respiraremos tranquilos, ya que nada se ha perdido. » (p.68-69)⁷⁸⁷.

Le renouveau de la structure du récit est une des caractéristiques les plus distinctives de la littérature contemporaine qui tente de refléter avec le plus de rigueur, la relation entre l'existence et l'être humain. D'un côté, la fiction essaye de trouver une simultanéité d'expression à travers de multiples regards et mises au point, pour démontrer l'ambivalence de la réalité ; d'un autre côté, les récits cherchent à représenter de la manière la plus vraisemblable, l'état d'isolement et d'abandon de l'être humain. C'est ainsi que s'établissent les limites de la capacité d'interprétation du narrateur, les divers changements qu'il adopte, et même les questions de son identité jamais dévoilée.

L'évolution des techniques narratives obéit au profond besoin de dépasser les limites, et d'atteindre un nouveau réalisme, toujours en quête du sens de l'existence. La destruction de l'illusion référentielle qui caractérise les récits traditionnels est la réponse à ce profond besoin. Les représentations de la crise du signe sont multiples, et Los adioses en représente une possibilité.

Il en est de même pour le portrait. Dans Los adioses, cette notion est bousculée car c'est au profit de l'ambiguïté et de la recherche de nouvelles formes narratives que le narrateur s'érige désormais. Il participe à la recherche de sa propre définition et de sa propre expression ; le récit est marqué par le procès créatif mental, grâce à la grande place que tiennent l'imagination du narrateur et ses réflexions sur l'existence. L'équilibre qui existait jusqu'à présent entre l'individualité

⁷⁸⁷ *Requiem por Faulkner y otros artículos*, op. cit. : « Et maintenant, audacieusement, nous nous glissons parmi ces figures illustres, pour dire que la seule chose qui est morte est le roman bâti sur l'âme d'un individu. Ce qui a commencé avec le génie de Dostoïevski – entre autres – a atteint le zénith avec Marcel Proust et s'achève pour toujours dans ce pandémonium de James Joyce sans suite possible (...).

Cela fait un moment que l'on parle de la décadence du roman. Les thèmes sont déjà tous épuisés et le roman est condamné à se répéter, dit Ortega y Gasset. Le roman est mort dans la société capitaliste, disent les critiques révolutionnaires avec un zèle excessif et un manque de portée. Mais Periquito el Aguador, qui se voit obligé de mettre un point final à ce commentaire de commentaires, dit que ce qui est mort et sent mauvais est tout simplement le roman "de" la société capitaliste ; les thèmes usés jusqu'à l'inutilité sont des thèmes qui satisfont les bourgeois.

Ce qui est inutile dans l'art donc, c'est ce qui provient des gens inutiles, ou ce qui leur est destiné. Respirons tranquilles, puisque rien n'est perdu. ». La traduction est nôtre.

et la nécessité de vie sociale du personnage, est détruit. Comme nous l'avons vu, le personnage n'existe désormais que par ses apparences.

La réflexion sur le procès de création d'un récit prend une place importante à notre époque ; l'écrivain contemporain conçoit la littérature comme une affirmation des pouvoirs créateurs. Dans Los Adioses, le narrateur subit une grande métamorphose. Partant du rôle périphérique de simple observateur, il devient, à la fin du récit, protagoniste, et il s'érige même en tant que créateur des personnages de son histoire.

Le narrateur mène le récit en laissant des indices de possibles interprétations, avec l'intention délibérée de créer une poétique de l'ambiguïté, qui devient un facteur de création et un choix esthétique. Mais le lecteur ne peut pas se détacher du point de vue du bistrotier, et toutes les techniques de la narration sont soumises à son point de vue. Le narrateur finit par créer une situation dans laquelle le lecteur éprouve les mêmes sensations d'aliénation que lui. C'est-à-dire qu'à travers le narrateur, nous découvrons notre propre incapacité et notre solitude.

De plus, celui qui se présente en tant que personnage secondaire, déterminé par sa position et son rôle passif d'observateur, ne se contente pas de devenir protagoniste et créateur. Non, il en vient même à être le juge de ceux qui, à la fin du récit, apparaissent comme ses créatures :

« Me bastaba anteponer mi reciente descubrimiento al principio de la historia, para que todo se hiciera sencillo y previsible. Me sentía lleno de poder, como si el hombre y la muchacha, y también la mujer grande y el niño, hubieran nacido de mi voluntad para vivir lo que yo había determinado. Estuve sonriendo mientras volvía a pensar esto, mientras aceptaba perdonar la avidez final del campeón de básquetbol. El aire olía a frío, y a seco, a ninguna planta. » (p.99)⁷⁸⁸.

⁷⁸⁸ *Les adieux*, op. cit. : « Il me suffisait de ramener ma découverte au début de l'histoire pour que tout devienne simple et prévisible. Je me sentais débordant de pouvoir, comme si l'homme et la jeune fille, et aussi la grande femme et l'enfant, étaient nés de ma volonté pour vivre ce que j'avais déterminé. Je me mis à sourire à cette pensée, en acceptant de pardonner l'avidité finale du champion de basket-ball. L'air était froid et sec, sans parfum. » (p.146).

*

*

*

Un autre exemple de récit bouleversé est celui de El astillero. Comme nous avons vu dans l'étude du discours narratif, la narration n'est pas unanime ni homogène, mais plutôt hétérogène et plurielle, et menée par différentes voix qui affirment puis contredisent ce qui vient d'être dit, d'où l'incertitude au sein du récit, le lecteur n'ayant jamais une version définitive des faits : « No se sabe cómo llegaron a encontrarse Jeremías Petrus y Larsen. Es indudable que la entrevista fue provocada por éste, tal vez con la ayuda de Poetters, el dueño del Belgrano; resulta inadmisibile pensar que Larsen haya pedido ese favor a ningún habitante de Santa María. » (p.74)⁷⁸⁹. L'exemple le plus flagrant se trouve à la fin du récit ; le narrateur finit par donner deux possibles fins au destin de Larsen :

« Los lancharos lo despertaron antes del amanecer debajo del cartel "Puerto Astillero". Averiguó que iban hacia el norte y le aceptaron sin esfuerzo el reloj en pago del pasaje. Acurrucado en la popa se dispuso a esperar que los hombres terminaran la carga. Se levantaba el día cuando encendieron el motor y gritaron frases de despedida. Perdido en el sobretodo, ansioso y resfriado, Larsen imaginaba un paisaje soleado en el que Josefina jugaba con el perro; un saludo lánguido y altísimo de la hija de Petrus. Cuando pudo ver se miró las manos; contemplaba la formación de las arrugas, la rapidez con que se iban hinchando las venas (...).

(O mejor, los lancharos lo encontraron, pisándolo casi, encogido, negro, con la cabeza que tocaba las rodillas protegidas por el untuoso prestigio del sombrero, empapado por el rocío, delirando. Explicó con grosería que necesitaba escapar, manoteo aterrizado el revólver y le rompieron la boca. Alguno después tuvo lástima y lo levantaron del barro; le dieron un trago de caña, risas y palmadas, fingieron limpiarle la ropa de uniforme sombrío, raído por la adversidad, tirante por la gordura. (...), Larsen, abrigado con las bolsas secas que le tiraron, pudo imaginar en detalle la destrucción del

⁷⁸⁹ *Le chantier*, op. cit. : « On ne sait pas comment Jérémias Petrus et Larsen en vinrent à se rencontrer.

Il est certain que l'entrevue fut provoquée par Larsen, peut-être avec l'aide de Poetters, le patron du *Belgrano* ; il est absolument impensable que Larsen ait demandé cette faveur à un habitant de Santa-Maria. » (p.34).

edificio del astillero, escuchar el siseo de la ruina y del abatimiento. Pero lo más difícil de sufrir debe haber sido el inconfundible aire caprichoso de setiembre, el primer adelgazado olor de la primavera que se deslizaba incontenible por las fisuras del invierno decrepito. Lo respiraba lamiéndose la sangre del labio partido a medida que la lancha empinada remontaba el río. Murió de pulmonía en el Rosario, antes de que terminara la semana, y en los libros del hospital figura completo su nombre verdadero.) » (p.233)⁷⁹⁰.

Non seulement le récit n'accepte pas une interprétation définitive, en nous laissons la possibilité de choisir entre deux possibles fins, mais en plus, à la fin du récit, l'identité de Larsen nous est interdite d'une façon très audacieuse.

Il y a, dans El astillero, une technique stylistique très représentative. Il s'agit de l'usage d'une adjectivation triple, une technique accumulative qui amplifie l'effet d'immobilité et de paralysie. Les phrases acquièrent une cadence étouffante, due au manque de dynamisme dans l'expression qui insiste dans le sens existentiel du texte, à savoir le long épuisement de l'espoir :

« Iba vigilante, inquieto, implacable y paternal, disimuladamente majestuoso, resuelto a desparramar ascensos y cesantías, necesitando creer que todo aquello era suyo y necesitando entregarse sin reservas a todo aquello con el único propósito de darle un

⁷⁹⁰ *Ibidem* : « “Les mariniers le réveillèrent avant le lever du soleil, sous la pancarte *Port-Chantier*. Il s'assura qu'ils allaient bien vers le Nord ; ils acceptèrent sans difficulté sa montre comme prix du passage. Pelotonné à l'arrière du bateau, il attendit que les hommes aient fini de charger. Le jour se levait quand ils mirent le moteur en marche et crièrent des phrases d'adieu. Perdu dans son pardessus, anxieux et glacé, Larsen imaginait un paysage ensoleillé où Joséfina jouait avec le chien, un salut languide, tombé de très haut, de la fille de Petrus. Quand il fit assez clair, il regarda ses mains ; il en examinait les rides, les veines qui gonflaient rapidement (...).

Ou mieux, les mariniers trébuchèrent sur lui, recroquevillé dans un coin, noir, la tête touchant ses genoux protégés par le prestige graisseux du chapeau, trempé de rosée, délirant. Il expliqua insolemment qu'il lui fallait fuir, brandit, terrorisé, son revolver et les autres lui cassèrent la gueule. Puis quelqu'un eut pitié de lui et ils le relevèrent de la boue ; ils lui firent boire un petit coup de *caña*, lui dispensèrent rires et tapes sur l'épaule, firent semblant de brosser ses vêtements, l'uniforme noir, élimé par l'adversité, distendu par l'embonpoint (...). Larsen, à l'abri sous les sacs qu'ils lui lancèrent, put imaginer en détail la ruine de la bâtisse du chantier, écouter les chuintements de la décadence et de la débâcle. Mais le plus difficile à supporter ce fut certainement l'air fantasque et si particulier de septembre, la première mince odeur de printemps se glissant, irrésistible, par toutes les fissures de l'hiver décrépi. Il la respirait en léchant le sang sur la lèvre fendue tandis que le bateau cabré remontait le fleuve. Il mourut d'une pneumonie à El Rosario cette même semaine et sur les registres de l'hôpital figure au complet son nom véritable. » (p.246-247). Comme nous l'avons signalé précédemment, dans le texte en espagnol, les deux possibles fins sont bien différenciées, la deuxième possibilité figurant entre parenthèses. Dans la traduction française, les parenthèses n'apparaissent pas.

sentido y atribuir ese sentido a los años que le quedaban por vivir y, en consecuencia, a la totalidad de su vida. » (p.85)⁷⁹¹.

Le récit de El astillero, comme nous l'avons analysé, est construit à partir d'ombres et de lumières. Le passé est essentiel, mais le lecteur n'a pas toujours accès à l'information. Ce qui se dégage, c'est cette impossibilité d'avenir, ce besoin du retour au passé en quête de l'introuvable. Et c'est là que naît la farce et avec cette invention, survient la duplicité des personnages et de la narration.

La représentation de la condition humaine sous la forme d'une parodie est une des transgressions de la rhétorique narrative commune à des écrivains très divers comme Beckett ou Kafka, entre autres. Dans la littérature contemporaine, la représentation parodique est une réponse à l'idée que dans un monde dépourvu de valeurs, il n'y a plus rien à faire. C'est exactement ce que reflète la farce du chantier : « Una de las primeras medidas debe ser, me permito opinar, la reorganización del archivo y de todos los antecedentes comerciales –había aceptado ahora enloquecer o morir (...). » (p.95)⁷⁹².

Une farce qui contribue énormément à briser l'illusion référentielle, car comme nous l'avons analysé, les récits et les personnages se construisent à la même vitesse qu'ils se « déconstruisent » :

« Siempre al borde de los bostezos del mediodía, arrancaba una hoja del calendario de escritorio de años anteriores y apuntaba las palabras más extrañas que acababa de oír (...).

⁷⁹¹ *Ibid.* : « Il allait, vigilant, soucieux, implacable et paternel, hypocritement majestueux, bien décidé à distribuer autour de lui avancements et mises à pied, ayant besoin de croire que tout cela était à lui, ayant besoin de s'y consacrer sans réserve, à seule fin de lui donner un sens et de transmettre ce sens aux années qui lui restaient à vivre et, partant, à sa vie entière. » (p.49).

⁷⁹² *Le chantier*, op. cit. : « – Je me permets donc une suggestion, une des premières choses à faire serait de réorganiser les archives et de classer tous les antécédents commerciaux. – Il avait accepté à présent de devenir fou ou de mourir (...). » (p.62-63).

Esperaba hasta oírlos salir; destrozaba pacientemente los papelitos atravesados por las palabras dudosas y extrañas, se ponía el sobretodo, el sombrero, los guantes (...). » (p.88)⁷⁹³.

*

* *

Dans El pozo, il y a deux mondes parallèles et cloisonnés qui coexistent dans la réalité et dans l'espace de la fiction. L'importance de l'imagination et des récits de rêves crée l'ambiguïté, car les rêves s'imbriquent dans les faits réels sans qu'il y ait le moindre signe pour délimiter les uns des autres. Ceci provoque aussi, comme nous l'avons vu, une fragmentation qui cherche à donner l'impression d'un temps en suspens, et d'un personnage, Eladio, qui vit dans ce qu'on pourrait appeler un présent absolu. La perspective onirique annule la progression chronologique du temps, ce qui correspond à un nouveau choix esthétique.

Avec la publication de El pozo, se brise définitivement l'ordre traditionnel de la nouvelle latino-américaine, étant donné qu'il ne s'agit plus d'expériences vécues, mais de possibilités de modes de vie. L'action extérieure est paralysée tout au long du récit, et ce n'est qu'à la fin de celui-ci, qu'Eladio reprend conscience de la réalité et qu'il rechute dans la désolation du présent vécu :

« Las extraordinarias confesiones de Eladio Linacero. Sonríe en paz, abro la boca, hago chocar los dientes y muerdo suavemente la noche. Todo es inútil y hay que tener por lo menos el valor de no usar pretextos. Me hubiera gustado clavar la noche en el papel como a una gran mariposa nocturna. Pero, en cambio, fue ella la que me alzó entre sus aguas como el cuerpo lívido de un muerto y me arrastra, entre fríos y vagas espumas, noche abajo.

⁷⁹³ *Ibidem* : « Toujours au bord des bâillements de la mi-journée, il arrachait une feuille au bloc des années précédentes et notait les propos les plus singuliers qu'il venait d'entendre. (...) Il attendait qu'ils fussent sortis, puis il déchirait patiemment les petits carrés de papier recouverts de mots singuliers et incertains, il mettait son pardessus, son chapeau et ses gants (...). » (p.52-53).

Ésta es la noche. Voy a tirarme en la cama, enfriado, muerto de cansancio, buscando dormirme antes de que llegue la mañana, sin fuerzas ya para esperar el cuerpo húmedo de la muchacha en la vieja cabaña de troncos. » (p.85-86)⁷⁹⁴.

Le récit se déroule selon un plan purement subjectif qui s'impose et se justifie comme un acte de création poétique.

El pozo met en évidence de nouvelles approches pour traiter le matériel narratif : des montages et des dispositifs fondés sur des associations qui entremêlent mémoire, imagination et faits réels. Nous retrouvons aussi la simultanéité et la superposition de différents plans narratifs, ainsi que des désarticulations chronologiques qui détruisent l'ordre spatio-temporel tel qu'il était conçu dans les romans « classiques », et donnent ainsi, une vision du récit comme s'il s'agissait d'un phénomène en constante création. El pozo est une aventure intérieure dépourvue de séquences logiques et chronologiques : passé et présent se superposent dans la conscience de Linacero, ce qui établit une interdépendance entre deux niveaux de la réalité.

C'est dire qu'Onetti conçoit la création littéraire comme expérience atemporelle. La discontinuité spatio-temporelle ainsi que la disparition de la succession logique et linéaire des séquences narratives occupent une place centrale non seulement dans le récit de El pozo, mais aussi dans les autres récits étudiés, à savoir El astillero, Los Adioses ou Para esta noche.

Il est vrai qu'au long du XX^e siècle, l'unité du récit a cessé de se fonder sur une présentation mécanique de situations narratives bien déterminées et limitées.

⁷⁹⁴ *Le puits*, op. cit. : « Les extraordinaires confessions d'Eladio Linacero. Je souris en paix, j'ouvre la bouche, je frappe les dents et je mords doucement la nuit. Tout est inutile et il faut au moins avoir le courage de ne pas se faire de prétextes. J'aurais aimé cloué la nuit sur du papier, comme un grand papillon nocturne. Mais, plutôt, c'est elle qui m'a soulevé de ses eaux, comme le corps livide d'un mort, et qui me pousse, inexorablement, au milieu du froid et de l'écume vaporeuse, au-devant d'elle.

Voilà la nuit. Je vais m'étendre sur le lit, le corps refroidi, mort de fatigue, espérant pouvoir m'endormir avant que n'arrive le matin, sans plus aucune force pour attendre le corps humide de la jeune fille dans la vieille cabane en rondins. » (p.63-64). Cette traduction ne restitue pas, à nos yeux, la poésie onettienne. Peut-être pourrions-nous proposer une autre traduction : « (...). Je souris en paix, j'ouvre la bouche, je claque des dents (...). ».

Mais en dehors de la fragmentation, il est nécessaire d'établir des liens entre les éléments qui s'opèrent à l'intérieur du récit et qui lui donnent une cohérence interne, essentielle à toute création. À l'exception de Para esta noche, dans tous les autres textes d'Onetti, l'événement qui déclenche ou motive la narration est toujours intérieur, et il se déroule toujours sans l'enchaînement logique des justifications psychologiques. Dans son œuvre, Onetti présente des états de conscience, non pas en tant que possibilités de sentiments, ou de sensations, mais en tant que différentes façons d'être.

Les réflexions d'Onetti, citées précédemment, dans lesquelles il appelle au renouveau du roman uruguayen, furent publiées dans la revue Marcha entre 1939 et 1941. Et la réponse que lui-même donna à cette nécessité de renouveau, apparaît avec El pozo en 1939 ; le premier récit qui adopte une perspective littéraire universelle, et dans laquelle s'emploient de nouvelles formes narratives qui surpassent celles du passé, encore présentes, à cette époque, en Uruguay. El pozo condense toute la pensée littéraire d'Onetti, et sa publication fut suivie de nombreuses de ses œuvres qui constituent d'autres réponses que l'auteur créa pour reconstruire la littérature latino-américaine sous des formes narratives plus vraisemblables, selon lui, pour l'époque.

*

* *

Également, nous pouvons remarquer l'évolution de la conception narrative dans l'œuvre de Robbe-Grillet. Dans ses textes, le récit est bouleversé au profit de nouvelles formes narratives, dont le but est de représenter une réalité beaucoup plus vraisemblable, celle de l'incertitude et l'ambiguïté du monde contemporain et de l'homme moderne.

Dans les nouvelles étudiées, au récit construit à partir du point de vue d'un personnage, se substitue celui construit à partir d'un regard. D'où les critiques sur le caractère « déshumanisé » de cette approche, et sur la vérité problématique liée à cette présentation « du dehors ». Les descriptions minutieuses et fort précises, qui

relèvent tout aussi bien de la tradition réaliste que de l'avant-garde par leur aspect inhabituel, illustrent une nouvelle situation de l'homme dans le monde.

Il y a une prépondérance de la perception visuelle dans les textes de Robbe-Grillet, et ceci est étroitement lié à la nouvelle conception de la vie moderne qui s'est établie. Un des phénomènes les plus importants de cette civilisation est, dans les récits de Robbe-Grillet, la compréhension visuelle du monde. Notre époque est la civilisation de « l'œil ». Et depuis, la conception même de modernité est rattaché au regard, si bien que la vie d'aujourd'hui est remplie par la vue. La télévision n'a fait qu'universaliser ce que le cinéma avait créé : le mode de vie visuel. La sensibilité contemporaine, fondée surtout sur la vision au détriment des autres sens, commence vers la fin des années 50 et au début des années 60, et ne fera que croître tout au long des dernières décennies du siècle. La faculté de voir devient essentielle dans la vie et dans la création imaginaire.

Le choix d'un point de vue est fondamental et détermine la nature du récit. Dans le récit moderne, un nouveau phénomène important se dégage : le romancier se considère comme un homme et non plus comme un esprit privilégié qui pourrait parcourir l'espace et le temps à son aise, qui pourrait habiter à la fois la conscience de plusieurs personnages, c'est-à-dire, qui pourrait se mettre simultanément à la place de plusieurs subjectivités. Robbe-Grillet a affirmé : « (...) dans nos livres, au contraire, c'est *un homme* qui voit, qui sent, qui imagine, un homme situé dans l'espace et dans le temps, conditionné par ses passions, un homme comme vous et moi. » (p.118)⁷⁹⁵. Par rapport au romancier classique, aujourd'hui, le romancier se définit d'abord comme « un homme ».

Les récits de Robbe-Grillet ne connaissent pas d'actions héroïques. Mais leur intérêt réside dans le fait que ce sont des récits qui ne comptent pas sur la toute-puissance romanesque et sur des actions spectaculaires. C'est pourtant vers des phénomènes discontinus que tendent ses narrations. Il y a une grande évolution entre les récits de la génération précédente et les textes de notre corpus. Jusqu'à

⁷⁹⁵ Pour un Nouveau Roman, op. cit.

présent, l'acte était un moyen de vivre, l'action et l'engagement étaient l'origine et la raison d'être du personnage. Or, dans les nouvelles de Robbe-Grillet, ses personnages sont spectateurs plutôt qu'acteurs, les rapports des personnages sont essentiellement ceux de regard à regard ; il y a un bouleversement des rapports. Nous trouvons un exemple très significatif dans le rapport des personnages du « Chemin du retour ». Au moment où les personnages aperçoivent l'homme et la barque, le narrateur dit :

« En nous retournant nous avons aperçu l'homme, debout près de la barque sur la petite jetée. Il regardait dans notre direction – presque du moins (...).

Nous sommes revenus vers lui et, avant que nous lui ayons adressé la parole, il a dit :

– Vous voulez traverser.

Ce n'était pas une question ; sans attendre de réponse il est descendu dans le canot. Nous nous sommes installés aussi, comme nous avons pu. » (p.45).

Un peu plus loin, le narrateur raconte qu'un des personnages s'est adressé à plusieurs reprises à l'homme de la barque, mais qu'il n'a pas obtenu de réponse : « Ce fut sans plus de résultat. Le marin devait être sourd. » (p.47). Les rapports qui se mettent en place entre les personnages sont essentiellement visuels, ils communiquent aussi à travers le regard. Le regard devient la forme d'être des personnages de Robbe-Grillet : « Même si l'on y trouve beaucoup d'objets, et décrits avec minutie, il y a toujours et d'abord le regard qui les voit, la pensée qui les revoit, la passion qui les déforme. Les objets de nos romans n'ont jamais de présence en dehors des perceptions humaines, réelles ou imaginaires. » (p.116)⁷⁹⁶, a affirmé Robbe-Grillet.

Le Nouveau Roman se définit par rapport au roman antérieur, par cette mise en cause permanente du récit. Dans la tradition réaliste, il y a une certitude, la poétique du Nouveau Roman met en question cette réalité. Ce phénomène est flagrant dans le récit de La jalousie, où les personnages deviennent le support des

⁷⁹⁶ Ibidem.

variations de la narration : « Les variantes sont très nombreuses ; les variantes des variantes encore plus. Ils semblent même les multiplier à plaisir, échangeant des sourires, s'excitant au jeu, sans doute un peu grisés par cette prolifération... » (p.83).

Et comme nous l'avons vu, A... n'existe pas en dehors des lignes du roman : « Non, ses traits n'ont pas bougé. Leur immobilité n'est pas si récente : les lèvres sont restées figées depuis ses dernières paroles. Le sourire fugitif ne devait être qu'un reflet de la lampe, ou l'ombre d'un papillon. » (p.26-27).

À propos du personnage, dans Pour un Nouveau Roman, Robbe-Grillet affirme : « En fait, les créateurs de personnages, au sens traditionnel, ne réussissent plus à nous proposer que des fantoches auxquels eux-mêmes ont cessé de croire. Le roman de personnage appartient bel et bien au passé, il caractérise une époque : celle qui marqua l'apogée de l'individu. » (p.28), et il poursuit :

« Peut-être n'est-ce pas un progrès, mais il est certain que l'époque actuelle est plutôt celle du numéro matricule. Le destin de monde a cessé, pour nous, de s'identifier à l'ascension ou à la chute de quelques hommes, de quelques familles. Le monde lui-même n'est plus cette propriété privée, héréditaire et monnayable, cette sorte de proie, qu'il s'agissait moins de connaître que de conquérir. » (p.28).

La décision de charger le regard de la création du réel est un choix radical pour les récits de Robbe-Grillet. Ainsi, il met fin à la psychologie d'introspection, et constitue la réalité selon des images immédiates. Il s'agit, à travers lui, de mettre entre parenthèses le monde familier, la conception traditionnelle du monde et de la représentation narrative. Le but est d'oublier les images et les sentiments reçus pour parvenir à des images immédiates. Par image immédiate, nous entendons une image libre de toutes préconceptions. Elle sera donc, la plupart du temps, extrêmement précise, minutieuse et réaliste, telle l'image cinématographique. De cette façon, la description est extrêmement concrète, matérielle, et détaillée ; ce qui pourtant s'en dégage, c'est l'éclatement du réel, comme nous le voyons dans « La Chambre secrète » :

« Seul, au premier plan, luit faiblement le corps étendu, sur lequel s'étale la tache rouge – un corps blanc dont se devine la matière pleine et souple, fragile sans doute, vulnérable. À côté du demi-globe ensanglanté, une autre rondeur identique, intacte celle-là, se présente au regard sous un angle à peine différent ; mais la pointe aréolée qui le couronne, de teinte plus foncée, est ici tout à fait reconnaissable, alors que la première est presque entièrement détruite, ou masquée du moins par la blessure. » (p.98-99).

Le texte commence par la description de la tache rouge qui se dégage de « la pâleur d'une surface lisse » (p.97), peu à peu, la description progresse, et ce n'est qu'un peu plus loin que nous apprenons que cette surface est un corps étendu par terre, et que la tache rouge est une tache de sang. La place et le rôle de la description ont changé complètement, il n'est plus question pour elles de définitions préliminaires. Dans les nouvelles de Robbe-Grillet une place déterminante est donnée à la description, elle cultive les adjectifs descriptifs et visuels, ceux qui ont le rôle de mesurer, de situer, de limiter et de définir ; elle affirme sa fonction créatrice.

Le récit se place dans l'incertitude, puisque le regard ne fait que rapporter les mutations, changements et ambiguïtés de ce qui est décrit. Provenant d'un homme, le regard ne peut être que limité et subjectif, nous le voyons dans la description du personnage faite par le narrateur de « Scène ».

« Dans le fond de la dépression, un bout de cigarette est écrasé au milieu des cendres. À son extrémité non brûlée [sic], le papier porte des traces très apparentes de rouge à lèvres.

Le personnage présent en scène, cependant, était de toute évidence un homme : cheveux coupés courts, veste et pantalon. Relevant les yeux, on constate qu'il est maintenant debout devant la porte, face à celle-ci, c'est-à-dire tournant toujours le dos à la salle. On dirait qu'il cherche à entendre quelque chose, qui se passerait de l'autre côté du panneau. » (p.57).

Nous pouvons dire que les nouvelles de Robbe-Grillet visent à une subjectivité totale. Comme nous avons vu, le regard à une fonction essentielle dans la création, et loin d'être objectif, il est subjectif car il participe aux diverses interprétations du narrateur, il est limité et incertain. Or cela nous amène aussi à

penser que le regard illustré dans les nouvelles Instantanés, provient d'une source autre que la source optique. Les récits étudiés pourraient parfaitement correspondre à des rêves faits par le narrateur ; l'emploi presque exclusif du présent viendrait soutenir cette thèse : le présent est l'unique temps du rêve , et ne peut donc se conjuguer qu'au « présent absolu ». À ce moment-là, comme dans Los adioses, l'imagination jouerait un rôle essentiel, non seulement par rapport à la création littéraire, mais aussi par rapport à la diégèse. Toutefois, l'incertitude du récit et le manque d'informations ne nous permettent pas de confirmer notre idée, et ceci reste une hypothèse.

Et ce qui reste, c'est l'œuvre dans sa matérialité, comme le note Robbe-Grillet lui-même : « (...) l'œuvre n'est pas un témoignage sur la réalité extérieure, mais elle est à elle-même sa propre réalité. » (p.132)⁷⁹⁷. Nous voyons que la littérature est en pleine mutation, en pleine recherche de nouvelles formes narratives, ce qui se met en avant c'est l'autonomie de l'œuvre.

Nous avons vu comment le récit est bouleversé au profit de nouvelles formes de représentation. L'intrigue est mise au service du doute et de l'ambiguïté, les personnages anonymes deviennent des variantes du récit. L'illusion référentielle est détruite au profit de nouvelles techniques : on dirait que le temps se trouve coupé de sa temporalité, et vise plutôt l'instantanéité ; quant à l'espace, il demeure inconnu et incertain.

De son côté, Onetti conçoit la littérature comme un acte libérateur. Pour lui, l'art est la seule forme possible d'existence :

« –[Chao] ¿Lo pasó mal sin escribir?

–[Onetti] Terriblemente mal, como un chico que no hace los deberes. Una vez le preguntaron a Borges por qué escribía. Contestó: “Escribo para liberarme de los remordimientos de no escribir”. A mí esto me parece exacto. No creo que haya en el mundo hombre más desarraigados que yo cuando no escribo. Y no necesito emplear el

⁷⁹⁷ Ibid.

cerebro ni asediarme mediante frases. Saber quien soy. Es terriblemente desconsolador. » (p.298)⁷⁹⁸.

Dans la conception littéraire d'Onetti, à ce propos, ce qui importe pour lui c'est la façon de la raconter, et donc la langue et la création : « Mi mayor ambición es conocer todas las palabras que están a mi disposición en el diccionario (...) y emplearlas con tal exactitud que no admitan sinónimos, y en el momento preciso. Esa ambición irrealizable alcanzaría, supongo, para llenar los años de vida activa de un escritor. » (p.XLVII-XLVIII)⁷⁹⁹. D'ailleurs, dans un reportage, Onetti affirme par rapport au langage :

« No creo, y esto lo digo categóricamente, que el lenguaje sea un personaje dentro de la novela. Pienso que es un instrumento que cada escritor utiliza y renueva según su creación lo exija, pero en ningún momento como personaje. Los personajes de una novela son los hombres y todo cuanto los mueve es sencillamente la vida. El artefacto lenguaje no puede estar por encima de la vida misma y de los hombres como protagonistas de una novela o un cuento. » (p.37)⁸⁰⁰.

Et un peu plus loin, il se démarque du Nouveau Roman en affirmant :

« No me interesan. Creo que ellos trabajan la literatura como una disciplina de laboratorio y en un sentido totalmente intelectual, tratando de hacer una novela objetiva, casi

⁷⁹⁸ Onetti, op. cit. : « – [Chao] : Vous avez souffert de ne pas écrire ?

– [Onetti] : Terriblement. J'étais comme un enfant qui ne fait pas ses devoirs. Un jour, on a demandé à Borges pourquoi il écrivait. Il a répondu : "J'écris pour me libérer du remords de ne pas écrire." Je crois que c'est juste. Je ne pense pas qu'il y ait un homme au monde qui soit plus nu que moi quand je n'écris pas, quand je n'utilise pas mon cerveau, quand je ne m'agresse pas à coup de phrases et que je ne sais pas qui je suis. C'est désespérant. » (p.209).

⁷⁹⁹ *Obras completas*, op. cit. : « Ma plus grande ambition est celle de connaître tous les mots qui sont à ma disposition dans le dictionnaire (...) et de les employer avec une telle exactitude qu'ils n'admettent pas de synonyme, et à un moment précis. Cette ambition irréalisable serait suffisante, je suppose, pour remplir les années de vie active d'un écrivain. ». La traduction est nôtre.

⁸⁰⁰ *Onetti en Caracas*, reportage publié sans signature dans la revue *Imagen* de Caracas, N° 6, 1-15 août 1967. Réalisé en raison de la participation de l'écrivain à la deuxième réunion du XIII^e Congrès International de Littérature ibéro-américaine, qui eut lieu du 4 au 7 août 1967 à Caracas, Venezuela : « Je ne crois pas, et je le dis catégoriquement, que la langue soit un personnage du roman. Je pense qu'il s'agit d'un instrument que chaque écrivain utilise et renouvelle selon l'exigence de sa création, mais en aucun cas en tant que personnage. Les personnages d'un roman sont les hommes et tout ce qui les fait agir est simplement la vie. Le langage, qui est un artefact, ne peut être au-dessus de la vie-même et des hommes en tant que protagonistes d'un roman ou d'une nouvelle. ». La traduction est nôtre.

fotográfica. Lo curioso está en que por esa vía han llegado a un casi completo subjetivismo. Han hecho de la técnica lo más importante y es necesario tener claro que la técnica es tan sólo un instrumento del cual debe hacerse el mejor uso, sin llegar a convertirlo en el asunto central de la creación. » (p.37)⁸⁰¹.

Puis à propos de la réalité en Europe et du renouveau des lettres européennes : « En Europa hay periodos de muerte y resurrección. Esto es todo con Europa. Ahora parece atravesar un periodo de decadencia. O de exceso de intelectualismo. La técnica ante todo, como procura Robbe-Grillet. Para mí, la novela debe ser integral, una obra de arte o no. »⁸⁰².

La littérature reproduit, inévitablement, les inquiétudes de la réalité historique de l'époque à laquelle elle a été créée. Face à l'abattement existentiel et la nécessité d'une explication de l'existence, la littérature est touchée par la crise existentielle que vit l'humanité. De là l'insistance d'une préoccupation éthique et d'une recherche existentielle dans la littérature de l'ère moderne dans sa globalité. Même si dans les œuvres du Nouveau Roman, cette recherche existentielle n'est pas toujours présente, introuvable par exemple dans notre corpus de Robbe-Grillet, mais retrouvable dans celui de Claude Simon.

L'œuvre d'Onetti se définit par la constante projection imaginaire de ses personnages, par la constante affirmation des pouvoirs de la fiction. Tous les personnages onettiens portent en eux la possibilité du dédoublement, de nouvelles approches, ce qui amplifie le monde de la fiction et comble l'attente de l'existence. Il existe toujours, dans l'œuvre d'Onetti, la présence de l'acte d'inventer, qui permet de

⁸⁰¹ *Onetti en Caracas*, op. cit. : « Cela ne m'intéresse pas. Je crois qu'ils travaillent la littérature comme une discipline de laboratoire et dans un sens totalement intellectuel, en essayant de faire un roman objectif, presque photographique. Ce qui est frappant, c'est que par ce biais, ils ont atteint un subjectivisme presque absolu. Ils ont donné à la technique la plus grande importance, et il faut savoir que la technique n'est qu'un instrument dont il faut faire le meilleur usage, sans le transformer en thème central de la création. ». La traduction est nôtre.

⁸⁰² *Juan Carlos Onetti: la literatura de ida y vuelta*, op. cit. : « En Europe il y a des périodes de mort et de résurrection. C'est tout en ce qui concerne l'Europe. Maintenant, elle semble traverser une période de décadence. Ou d'intellectualisme excessif. Le technique avant tout, comme le dit Robbe-Grillet. Pour moi, le roman doit être intégral, une œuvre d'art ou rien. ». La traduction est nôtre.

revivre et d'imaginer des mondes qui acquièrent une autonomie à l'insu de la « réalité » du récit.

Enfin, dans l'œuvre onettienne, l'innovation des techniques narratives obéit au profond besoin de franchir les limites et d'atteindre un nouveau réalisme qui dépasse les superficies à la recherche du sens de l'existence.

9.2 L'Existence entre piège et échappatoire.

Avec le premier roman d'Onetti, El pozo, surgit une profonde intériorisation du monde, approche que l'auteur reproduira tout au long de son œuvre littéraire dans laquelle il suivra le chemin de l'introspection.

Sa conception de la littérature restera intacte au fil du temps. Ses personnages demeureront toujours des êtres seuls, isolés dans un monde hostile, entourés d'hommes distants les uns des autres, que l'amitié ou l'amour mêmes ne parviennent pas à rapprocher. Dans les textes d'Onetti se répètent sans cesse les expressions de condamnation ; l'essence de l'affirmation d'Eladio Linacero, dans El pozo, est représentative de toute son œuvre : « Todo es inútil y hay que tener por lo menos el valor de no usar pretextos. » (p.85)⁸⁰³. Dans son essai, Mario Benedetti affirme : « Virtualmente, todas las novelas que siguieron a El pozo, son historias de seres que empezaron a aceptar y se perdieron, como si el autor creyese que en la raíz misma del ser humano estuviera la inevitabilidad de su autodestrucción, de su propio derrumbe. » (p.64)⁸⁰⁴. Et effectivement, tous les grands personnages d'Onetti sont des êtres qui, d'une manière ou d'une autre, sont condamnés et n'ont plus d'alternative. Ils seront souvent en marge de la société.

Dans son œuvre, Onetti dévoile la condition problématique de l'homme moderne, son monde narratif naît du drame de la condition humaine et est étroitement lié à une réalité envahie par la frustration d'une vie superflue dans un monde privé de sens. Il s'agit de reconnaître le malheur comme un élément qui accompagne le destin de l'être humain et qui empêche le véritable bonheur et la complète communication.

⁸⁰³ *Le puits*, op. cit. : « Tout est inutile et il faut au moins avoir le courage de ne pas se faire de prétextes. » (p.63).

⁸⁰⁴ BENEDETTI, Mario, *Juan carlos Onetti y la aventura del hombre*, in *Homenaje a Juan Carlos Onetti Variaciones interpretativas en torno a su obra*, Madrid, Editorial Anaya Las Américas, 1974 : « Virtuellement, tous les romans qui suivirent *El pozo* sont des histoires sur des êtres qui commencèrent à accepter et se perdirent, comme si l'auteur croyait que dans la racine même de l'être humain se trouve le caractère inéluctable de son autodestruction, de son propre écroulement. ». La traduction est nôtre.

Ses personnages sont dessinés dans leur intégralité, avec leurs faiblesses, leurs défauts et leurs ambitions, car Onetti croyait, comme il l'exposa dans un article publié dans Marcha lors de la mort de Joyce, que : « En arte, y en definitiva, el hombre es fundamentalmente el instrumento que tiene el hombre para saber de la vida. » (p.68)⁸⁰⁵.

Nous trouvons, dans le monde onettien, le manque de motivation, la dégradation de la civilisation moderne, la décadence d'une société en ruine, l'incommunicabilité, la déchéance physique. Le lecteur est face à une nouvelle vision désolée des limites de l'homme dans la littérature contemporaine, qui reflète la situation du monde réel.

Ce qui intéresse Onetti, c'est de rassembler les angoisses de l'homme, et de leur donner forme pour s'exprimer et se libérer, à travers la création, des constantes contradictions de l'existence ; c'est sur cette dialectique interne qu'il construit son œuvre.

Dans ses récits, il s'agit souvent d'un dernier essai pour renouer avec le sens de l'existence, et ce faisant, retrouver un peu d'espérance comme une forme de fuite de la solitude, de l'oppressante conscience de la vieillesse et de la mort ; toujours omniprésente. Ce qui amène les personnages à tricher et à mentir. De nombreuses fois, nous retrouvons dans les récits d'Onetti cette tentation de l'illusion, cet incontrôlable plaisir de « mentir » que ressentent ses personnages, la quête sans fin, jusqu'à ce que, comme dans la pièce de Beckett En attendant Godot, la quête devient une fin en elle-même.

Derrière l'angoisse de l'existence que nous retrouvons dans la plupart des personnages de l'œuvre onettienne, nous pouvons remarquer différentes tentatives pour échapper, différentes manières d'essayer de séjourner cette angoisse.

⁸⁰⁵ *Requiem por Faulkner y otros artículos*, op. cit. : « Dans l'art, et définitivement, l'homme est fondamentalement l'instrument que possède l'homme pour connaître la vie. ». La traduction est nôtre.

L'humour est noir ou tragique quand il met en jeu les concepts de mort ou de souffrance. Dans El astillero, ce qui se cache derrière cet humour, derrière l'ironie du narrateur et la fiction de la farce, c'est la cruauté de l'hiver, la désolation d'un décor en ruine, la tragédie de la condition humaine et sa solitude.

L'hiver et la dégradation du chantier sont le véritable décor. Il y a la même décrépitude pour l'espace et pour le temps. Le froid apparaît comme une souffrance inévitable à laquelle Larsen et les autres personnages doivent faire face : « (...) –sintió el miedo como un frío agregado, como una manera distinta de sufrirlo– » (p.189)⁸⁰⁶. Cette décrépitude rend tragique l'existence des personnages : « “Esta es la desgracia –pensó–, no la mala suerte que llega, insiste, infiel y se va, sino la desgracia, vieja, fría, verdosa (...).” » (p.113)⁸⁰⁷.

Larsen est un homme vaincu par l'existence : « Por las tardes, los cielos de invierno, cargados o desoladamente limpios, que entraban por la ventana rota podían mirar y envolver a un hombre viejo que había desistido de sí mismo (...). » (p.197)⁸⁰⁸. Quand Larsen retourne à Santa María après cinq ans d'exil, il revient pour revivre son passé, afin de meubler son existence.

Dans El astillero, la peur du néant conduit Larsen à renoncer à son identité en adoptant différents rôles. Il adopte le mensonge comme mode de vie à cause de la peur qu'il a du vide de l'existence. Depuis le début, depuis son arrivée à Santa María, Larsen sait qu'il va rentrer dans un jeu absurde et irréel, mais c'est la seule issue pour se savoir vivant :

« Varias veces, a contar desde la tarde en que desembarcó impensadamente en Puerto Astillero, detrás de una mujer gorda cargada con una canasta y una niña dormida, había presentado el hueco voraz de una trampa indefinible. Ahora estaba en la trampa y

⁸⁰⁶ *Le chantier*, op. cit. : « Il éprouva la peur comme un autre froid, comme une autre façon d'en souffrir. » (p.187).

⁸⁰⁷ *Ibidem* : « “Le malheur c'est ça”, pensa-t-il, “non pas la malchance qui arrive, insiste, puis infidèle s'en va, mais le malheur, vieux, froid, verdâtre. (...)” » (p.87).

⁸⁰⁸ *Ibid.* : « L'après-midi, les ciels d'hivers nuageux ou désespérément clairs qui entraient par les vitres cassées, pouvaient voir et envelopper un vieil homme qui avait renoncé à lui-même (...). » (p.198).

era incapaz de nombrarla, incapaz de conocer que había viajado, había hecho planes, sonrisas, actos de astucia y paciencia sólo para meterse en ella, para aquietarse en un refugio final desesperanzado y absurdo. » (p.78)⁸⁰⁹.

En effet ce piège dans lequel Larsen est rentré et donc ne peut plus sortir, c'est le piège de l'existence. L'absence de tout espoir transforme Larsen et les autres personnages en caricatures d'êtres humains, qui, ne s'intéressant plus à rien, s'amusent à parodier une existence active et normale, mais ce ne sont plus des êtres humains, ce sont comme des fantômes vides et déchirés : « (...) ella no era una persona, sino el acto, la facultad de mirar (...). » (p.190)⁸¹⁰, dit le narrateur à propos de la femme de Gálvez. Les personnages sont complètement déshumanisés : « No soy una persona (...). » (p.144)⁸¹¹, dit Larsen à propos de lui-même.

Ce dispositif provoque un effet comique à certains moments du récit : l'humour survient quand la réalité et le monde illusoire de la farce s'entrecroisent. Quand nous apprenons ce que fait Larsen pour rendre cette farce réelle, alors que nous connaissons la véritable réalité : « (...) como para convencer a un indiferente testigo, de que la desguarnecida habitación podía confundirse con el despacho de un Gerente General de una empresa millonaria y viva. » (p.165)⁸¹².

En mettant en scène la farce, les personnages essaient d'échapper au non-sens de l'existence, ou du moins, ils essaient de l'ajourner. La notion de jeu est le centre autour duquel se fondent les relations de El astillero. Onetti adopte le jeu comme une ressource pour pouvoir sortir de l'état d'aliénation, c'est une issue qui sert à feindre un nouvel intérêt envers la vie.

⁸⁰⁹ *Ibid.* : « Plusieurs fois, depuis le soir où il avait débarqué inopinément à *Port-Chantier* derrière une grosse femme chargée d'une corbeille et d'une petite fille endormie, il avait pressenti le trou vorace d'un piège indéfinissable. À présent il était dans ce piège et il était incapable de lui donner un nom, incapable de reconnaître qu'il avait voyagé, fait des plans, dépensé sourires, manigances et patience rien que pour s'y livrer, pour espérer finir en paix dans un refuge absurde et sans espoir. » (p.40).

⁸¹⁰ *Ibid.* : « (...) elle n'était plus une personne mais l'acte, la faculté de regarder (...). » (p.189).

⁸¹¹ *Ibid.* : « Je ne suis pas un être humain (...). » (p.128).

⁸¹² *Ibid.* : « (...) comme pour convaincre un témoin blasé que cette salle vide n'était pas si différente des bureaux d'une entreprise active et millionnaire. » (p.156). Cette traduction ne restitue pas, à nos yeux, la poésie onettienne. Peut-être pourrions-nous proposer une autre traduction: « (...) du bureau du Gérent Général d'une entreprise millionnaire et active. ».

Le chantier en décomposition est la métaphore de la ruine de l'être humain, condamné, par nature, à la décrépitude jusqu'à la mort. Nous pouvons donc voir que derrière l'ironie du narrateur, derrière la parodie, se cache une vision pessimiste et dévastatrice de la condition humaine.

Nous pouvons dire de ce texte qu'il est entropique (terme que l'on emploie en thermodynamique), c'est-à-dire que ce texte est constitué par un système qui tend vers l'épuisement : « Él, alguno, hecho un montón en el tope de la noche helada, tratando de no ser, de convertir su soledad en ausencia. » (p.232)⁸¹³. Cette entropie qui agit sur le système finit par le rendre inexistant : l'univers est décadent, le temps est clos, les personnages ne sont plus que des caricatures d'humains, et le récit ne fait que se « déconstruire » à mesure que le texte avance.

*

* *

Dans la nouvelle Presencia, l'ambiguïté poétique apparaît plus évidente quand le narrateur dévoile l'in vraisemblance de la réalité dans laquelle s'efforce de vivre Malabia, et montre la réalité concrète de l'exil et de la solitude. Au début, quand le narrateur relate l'affaire avec le détective Tubor, il dit : « Pensé que aquél era exactamente el compañero de disparate, de juego, que yo había deseado. » (p.414)⁸¹⁴. Malabia et Tubor mettent en place une fiction : Tubor est payé pour raconter des « histoires » à Malabia, et ces mensonges permettent à ce dernier d'échapper à la tristesse quotidienne : « Así, pagando mil pesetas diarias, tuve a María José fuera de la cárcel sanmariana ; la pude ver recorriendo calles con amigas, bajar hasta la rambla (...). » (p.416)⁸¹⁵. La nostalgie le pousse à rentrer dans

⁸¹³ *Ibid.* : « Lui, quelqu'un, une espèce de tas au sommet de la nuit glacée, essayant de ne pas être, de convertir sa solitude en absence. » (p.245).

⁸¹⁴ *Presencia*, op. cit. : « Je pensai qu'il était le camarade de l'absurdité, du jeu, que j'avais désiré. ». La traduction est nôtre.

⁸¹⁵ *Ibidem* : « De cette façon, en payant mille pesetas par jour, j'eus María José hors de la prison sanmarienne, je pus la voir parcourir les rues avec des amies, descendre jusqu'à la promenade maritime (...). ». La traduction est nôtre.

cette farce grotesque qui devient un piège et il se retrouve piégé dans sa propre comédie.

La plaisanterie que Malabia avait inventée, pour se protéger du présent, se retourne contre lui-même quand Tubor lui rapporte des informations qu'il n'attendait pas : « Y entonces comenzó el suplicio. » (p.418)⁸¹⁶. Mais la souffrance est vaine car ce ne sont que des inventions, ce que Tubor rapporte sur María José n'est pas vrai. C'est à la fin du récit, que la réalité va s'imposer : María José est portée disparue.

Nous pouvons aussi retrouver le mensonge et le monde double dans El álbum. Une nouvelle fiction se crée alors au sein du récit avec les histoires de la femme inconnue ; il s'agit d'une mise en abîme de la fiction qui peut nous faire penser aux Contes des milles et une nuit où, comme la protagoniste de El álbum, Schéhérazade raconte chaque nuit une histoire en les emboîtant les unes dans les autres : « Y en el centro de cada mentira estaba la mujer, cada cuento era ella misma, próxima a mí, indudable. Ya no me interesaba leer ni soñar (...). » (p.157)⁸¹⁷. Cette fiction représente quelque chose d'exceptionnel pour Malabia : « (...) nada podía sustituir los regresos anhelantes que me bastaba pedir susurrando para tenerlos, nunca iguales, alterados, perfeccionándose. » (p.158)⁸¹⁸. Cependant, comme pour Presencia, la réalité va être plus forte, et à la fin, elle va anéantir le monde de la fiction : la femme a vraiment connu tous les paradis perdus qu'elle décrivait, et quand Malabia découvre l'album avec les photos, il affirme : « (...) hacía reales, infamaba cada una de las historias que me había contado, cada tarde en que la estuve queriendo y la escuché. » (p.163)⁸¹⁹.

L'imagination a un rôle extrêmement important dans les nouvelles Presencia et El álbum. C'est la seule échappatoire possible, le seul moyen de libération que connaît le personnage. Comme nous l'avons déjà vu, dans la nouvelle El álbum,

⁸¹⁶ *Ibid.* : « Et c'est alors que commença le supplice. ». La traduction est nôtre.

⁸¹⁷ *L'album*, op. cit. : « Au centre de chaque mensonge il y avait la femme, chaque histoire était elle, proche de moi, inconcevable. Je n'avais plus envie ni de lire ni de rêver (...). » (p.16).

⁸¹⁸ *Ibidem* : « Rien ne pourrait remplacer les retours si fort désirés et qu'il me suffisait de demander dans un murmure pour les avoir à nouveau, jamais pareils, altérés, se polissant à mesure. » (p.16).

⁸¹⁹ *Ibid.* : « (...) [elle] rendait réelles, déshonorait, toutes les histoires qu'elle m'avait racontées au cours de tous les après-midi où je l'avais aimée et écoutée. » (p.22).

l'imagination permet à Malabia d'échapper à une existence banale d'adolescent. Dans Presencia, l'imagination permet à Malabia, bien des années plus tard, de s'évader d'une réalité non désirée, celle de l'exil, remplie de solitude, de tristesse et de culpabilité qui le martyrisent.

Dans Presencia, l'histoire de la farce avec Tubor est au centre du récit ; derrière cette plaisanterie imaginaire se cache l'injustice de l'exil imposé. L'imagination et l'écriture peuvent être mises en parallèle car les deux représentent une échappatoire. L'imagination pour Malabia, a le même rôle que l'écriture de Presencia pour Onetti où se retrouve l'expérience de l'exil politique. L'une et l'autre donnent lieu à une possible expérience poétique.

*

* *

Dans Para esta noche, Ossorio et Morasán représentent, comme nous avons vu, les deux faces d'un même conflit. Cependant, tous les deux vont être victimes d'un piège. Le thème central de Para esta noche, est celui de l'homme piégé. Cette image est associée plus directement au contexte du récit, et se caractérise par plusieurs motifs symboliques.

Le premier de ces motifs est celui du rat. Quand Ossorio attend dans le First and Last, il se compare à un rat : « "Algún desgraciado que se ve venir el fin como yo, rata acorralada (...)" ». » (p.20)⁸²⁰. Cette même image revient à la fin du texte pour décrire la manière dont Ossorio, anticipant une mort imminente, perçoit Victoria « como una rata sorprendida » (p.232)⁸²¹.

⁸²⁰ *Une nuit de chien*, op. cit. : « "Ce peut-être [sic] n'importe quel ivrogne, pensa-t-il, un malheureux comme moi qui voit venir sa fin, tel un rat traqué (...)" ». » (p.20-21).

⁸²¹ *Ibidem* : « (...) comme un rat traqué (...). » (p.293). Cette traduction ne restitue pas, à nos yeux, la poésie onettienne. Peut-être pourrions-nous proposer une autre traduction : « (...) comme un rat surpris (...). ».

Une autre image symbolique du piège est celle du puits, mot chargé d'associations telles que l'isolement, la captivité, la profondeur ou l'obscurité. Il utilise cette métaphore pour décrire un homme emprisonné :

« Él, su alma, sus creencias y los recuerdos que mantenía vivientes, además, por medio de las marcas en la pared, eran una cosa aparte, dividida de su cuerpo, lejano y para siempre separado de su carne aquel misterio del cerebro que le permitía aún comprender lo que estaba sucediendo o había sucedido fuera del intrepable pozo donde estaba hundido y quieto. » (p.126)⁸²².

À la fin du texte, quand Ossorio se trouve au bord du délire, dans son subconscient, surgit une pensée : « “Aunque uno golpee el muro” » (p.217)⁸²³. Se rendant compte qu'il ne savait pas pourquoi il avait pensé cela, ni quel sens lui donner, il se met à réfléchir: « (...) sólo sospechaba que era imposible conseguir nada por más que se golpeará en el muro, pero no podía saberse qué muro era aquél ni qué cosa se buscaba conseguir más allá del muro, lo que estaba del otro lado y quería poseerse o la puerta para escapar, tal vez esto, hacer una brecha en el muro. » (p.217)⁸²⁴. Le mur qui surgit derrière la conscience du personnage est une représentation métaphorique de l'enfermement du piège. Cette remarque se situe à la fin du texte, ce qui amplifie le caractère tragique de ce dont on ne peut échapper, comme le Bouver qui s'avère être un piège. Comme nous avons analysé, il y a dans le texte des allusions explicites au piège ; tout dans le texte est un piège soumis à celui de l'existence.

Tout au long du récit, les personnages font référence à cette force du destin face à laquelle ils ne peuvent rien. À la fin du texte, Ossorio, fragilisé par la perte de sang, est proche du délire, et le narrateur dit à son propos : « (...) sintiendo que iba

⁸²² *Ibid.* : « Lui, son âme, ses convictions, les souvenirs qu'il gardait vivants à l'aide des marques sur le mur, tout cela était à part, divisé de son corps, cependant qu'était à jamais séparé de sa chair ce mystère du cerveau qui lui permettait encore de comprendre ce qui se passait ou s'était passé au-delà du puits profond où il était plongé, immobile. » (p.154).

⁸²³ *Ibid.* : « “Même si quelqu'un frappait sur le mur.” » (p.273).

⁸²⁴ *Ibid.* : « (...) ne pouvant que soupçonner qu'il était impossible d'obtenir quoi que ce soit en frappant sur le mur, ne sachant même pas de quel mur il s'agissait, ni ce qu'il pouvait y avoir au-delà du mur, cela qui était de l'autre côté et qui voulait être possédé, la porte de secours, c'était peut être ça : ouvrir une brèche dans le mur. » (p.273)

a dormirse, que un momento después estaría dormido e independientemente de su propio destino (...). » (p.219)⁸²⁵. De son côté, juste avant sa mort, Morasán reconnaît la même détermination du destin : « (...) toda su vida se reducía ahora a la preparación de aquel instante, que cada momento anterior, de paz o de inquietud, de alegría, de desánimo, de hastío, cobraba sentido, se aclaraba deslizándose en una poderosa luz, corría a encajar en un inevitable lugar, a encontrar recién su destino allí. » (p.228-229)⁸²⁶.

*

* *

Après avoir échoué dans toutes les tentatives pour s'unir au monde, la seule issue pour Eladio Linacero dans El pozo, est celle d'écrire ses mémoires ; une réponse au malheur d'exister. La création lui fait oublier l'insupportable réalité : « Encontré un lápiz y un montón de proclamas abajo de la cama de Lázaro, y ahora se me importa poco de todo, de la mugre y el calor, de los infelices del patio. Es cierto que no sé escribir, pero escribo de mí mismo. » (p.12)⁸²⁷. Et quelques pages plus loin, on aperçoit le seul instant agréable de sa vie réelle : « Hace horas que escribo y estoy contento porque no me canso ni me aburro. » (p.31)⁸²⁸.

Le fait d'écrire témoigne la volonté d'Eladio de communiquer. Son salut ne consiste pas à créer un monde où existe la communication, à projeter un monde idéal en image de ses rêves irréalisables ; toutes les aventures imaginaires d'Eladio révèlent son désir d'être accepté dans un monde.

⁸²⁵ *Ibid.* : « (...) sentant qu'il allait dormir, qu'un moment plus tard il serait endormi, étranger à son propre destin. » (p.275).

⁸²⁶ *Ibid.* : « (...) que toute sa vie se réduisait maintenant à la préparation de cet instant, que chaque moment passé, de calme ou d'inquiétude, de joie, de découragement, de haine, prenait son sens, s'éclairait en se faufilant sous une lumière puissante, courait se glisser en un lieu inévitable, rencontrant enfin son destin. » (p.288).

⁸²⁷ *Le puits*, op. cit. : « J'ai trouvé un crayon et une pile de réclames sous le lit de Lazare, alors maintenant plus rien ne me dérange, ni la crasse, ni la chaleur, ni ces pauvres gens dans la cour. C'est vrai que je ne sais pas écrire, mais c'est pour moi que j'écris. » (p.11). Cette traduction ne restitue pas, à nos yeux, la poétique onettienne. Peut-être pourrions-nous proposer une autre traduction : « (...) C'est vrai que je ne sais pas écrire, mais c'est sur moi que j'écris. ».

⁸²⁸ *Ibidem* : « J'écris depuis des heures et je suis content parce que je ne me fatigue pas et ne m'ennuie pas. » (p.26).

Un des épisodes les plus importants du roman est le souvenir d'Ana María, durant l'adolescence d'Eladio, une nuit de fin d'année. Dans la réalité, Ana María avait toujours eu envers le narrateur « antipatia o miedo » (p.18)⁸²⁹, mais dans son imagination, Eladio établit une profonde communication avec elle : « La cara de la muchacha tiene entonces una mirada abierta, franca, y me sonríe abriendo apenas los labios. » (p.29)⁸³⁰. L'amour lui donne une raison de vivre et efface l'essence négative de son existence. D'ailleurs quand le narrateur rapporte la conversation qu'il a eue avec Hanka sur l'amour, il dit :

« –Pero ¿porqué no acepta que nunca ya volverá a enamorarse?

Era cierto; yo no quiero aceptarlo porque me parece que perdería el entusiasmo por todo, que la esperanza vaga de enamorarme me da un poco de confianza en la vida. Ya no tengo otra cosa que esperar. » (p.38)⁸³¹.

Les voyages imaginaires de Linacero symbolisent son exil. Le personnage s'est évadé dans son monde. Cet enfermement du narrateur sur lui-même a une fonction très importante : la fuite d'une réalité : « Todo en la vida es mierda y ahora estamos ciegos en la noche, atentos y sin comprender. » (p.83-84)⁸³² dit-il.

Les voyages imaginaires ainsi que l'écriture de ses mémoires sont deux formes de création qui représentent son désir de communication. Il décide d'écrire ses mémoires qui représentent l'ultime espoir pour établir une communication avec autrui : « No hay nadie que tenga el alma limpia, nadie ante quien sea posible desnudarse sin vergüenza. Y ahora que todo esto está aquí, escrito, la aventura de

⁸²⁹ *Ibid.* : « déplu ou fait peur » (p.115). Cette traduction ne restitue pas, à nos yeux, la poétique onettienne. Peut-être pourrions-nous proposer une autre traduction : « antipathie ou peur ».

⁸³⁰ *Ibid.* : « Sur le visage de la jeune fille, le regard est alors ouvert et franc ; elle me sourit, les lèvres légèrement entrouvertes. » (p.24).

⁸³¹ *Ibid.* : « – Mais pourquoi ne pas accepter que tu ne seras jamais plus amoureux ?

Elle avait raison ; je ne veux pas l'accepter parce qu'il me semble que je perdrais tout enthousiasme, que le vague espoir de tomber amoureux me donne un peu confiance en la vie. Je n'ai plus rien d'autre à espérer. » (p.31).

⁸³² *Ibid.* : « Tout dans la vie n'est que pourriture, et nous sommes toujours des aveugles dans la nuit, attentifs, sans comprendre. » (p.62).

la cabaña de troncos, y que tantas personas como se quiera podrían leerlo... » (p.33)⁸³³.

En écrivant ses mémoires, Eladio Linacero tente d'établir une dernière forme de communication. Et, en effet, en disposant une structure narrative désordonnée où les différents récits de rêves et d'épisodes de son passé s'entrecroisent, il laisse une place très importante aux réflexions à propos de son écriture : « Otra advertencia: no sé si cabaña y choza son sinónimos ; no tengo diccionario y mucho menos a quien preguntar. Como quiero evitar un estilo pobre, voy a emplear las dos palabras, alternándolas. » (p.25)⁸³⁴. En fait, il n'emploiera pas le mot « choza », mais cette remarque lui permet de se poser en tant que créateur.

Il construit ainsi son image de créateur, et met en place une communication avec le lecteur de l'œuvre : « Pero hay belleza, estoy seguro, en una muchacha que vuelve inesperadamente, desnuda, una noche de tormenta, a guarecerse en la casa de leños que uno mismo se ha construido, tantos años después, casi en el fin del mundo. » (p.32)⁸³⁵. Ici le narrateur fait une réflexion sur l'esthétique de l'image qu'il a créée dans son imagination, et qu'il re-crée à nouveau dans son texte.

La véritable aventure, comme nous l'avons vu, réside dans ce qu'Eladio ressent quand les images des aventures qu'il a créées défilent dans son imaginaire. Par rapport à l'acte d'écrire, au sens de transcrire ces images sur un papier, il dit : « Lo malo es que el ensueño no trasciende, no se ha inventado la forma de expresarlo, el surrealismo es retórica. Sólo uno mismo, en la zona de ensueño de su alma, algunas veces. » (p.40)⁸³⁶. C'est tout de même ce qu'il essaye de faire tout au

⁸³³ *Ibid.* : « Il n'y a personne qui ait l'âme pure, personne devant qui l'on puisse se découvrir sans honte. Et maintenant que tout est ici, écrit, l'histoire de la cabane en rondins, et que n'importe qui peut le lire... » (p.28).

⁸³⁴ *Ibid.* : « Je dois dire, également, que je ne sais pas si "cabane" et "chaumière" sont synonymes ; je n'ai pas de dictionnaire, ni personne qui pourrait me renseigner. Comme je veux éviter un style pauvre, je vais employer les deux mots, alternativement. » (p.21).

⁸³⁵ *Ibid.* : « Mais il y a quelque chose de beau, j'en suis sûr, dans une jeune fille qui revient, de façon imprévue, nue, une nuit de tempête, se réfugier dans la maison en rondins qu'on s'est construite, tant d'années plus tard, presque au bout du monde. » (p.27).

⁸³⁶ *Ibid.* : « Ce qui est triste c'est que le rêve ne puisse être transcendant ; on n'a pas encore inventé le moyen de l'exprimer. Le surréalisme, c'est de la rhétorique. Il n'y a que seul avec soi-même, parfois, en cette zone obscure de notre âme... » (p.33).

long du récit ; parvenir à exprimer la véritable aventure intérieure. La création du récit a la même fonction que la création de ses aventures imaginaires : s'évader de la solitude et du monde qui l'entoure, monde déconcertant, en constante décadence, qui le dégoûte.

Dans cette dernière tentative de communication, Eladio Linacero expose aussi sa vision de l'être humain corrompu par un monde en déchéance : « No quise decirle nada, pero la verdad es que no hay gente así, sana como un animal. Hay solamente hombres y mujeres que son unos animales » (p.39)⁸³⁷ ; ou encore : « El amor es maravillosos y absurdo e, incomprensiblemente, visita a cualquier clase de almas. Pero la gente absurda y maravillosa no abunda; y las que lo son, es por poco tiempo, en la primera juventud. Después comienzan a aceptar y se pierden. » (p.49-50)⁸³⁸.

Pour lui, il n'y a que les rêves qui aient un sens et qui méritent d'être racontés. Et c'est ce qu'il fait enfermé dans une pièce, croyant en une seule chose ; la nuit :

« Las extraordinarias confesiones de Eladio Linacero. Sonríe en paz, abro la boca, hago chocar los dientes y muerdo suavemente la noche. Todo es inútil y hay que tener por lo menos el valor de no usar pretextos. Me hubiera gustado clavar la noche en el papel como a una gran mariposa nocturna. Pero, en cambio, fue ella la que me alzó entre sus aguas como el cuerpo lívido de un muerto y me arrastra, inexorable, entre fríos y vagas espumas, noche abajo. » (p.85-86)⁸³⁹.

⁸³⁷ *Ibid.* : « Je ne voulais pas la contredire, mais en réalité il n'existe personne comme ça, aussi sain qu'un animal. Il n'y a que des hommes et des femmes qui sont des animaux. » (p.32).

⁸³⁸ *Ibid.* : « L'amour est merveilleux et absurde ; et, étrangement, il visite toutes les classes d'êtres. Mais les gens absurdes et merveilleux n'abondent pas ; et ceux qui le sont, c'est pour peu de temps, quand ils sont tout jeunes. Plus tard ils commencent à accepter et à se perdre. » (p.39).

⁸³⁹ *Ibid.* : « Les extraordinaires confessions d'Eladio Linacero. Je souris en paix, j'ouvre la bouche, je frappe les dents et je mords doucement la nuit. Tout est inutile et il faut au moins avoir le courage de ne pas se faire de prétextes. J'aurais aimé clouer la nuit sur du papier, comme un grand papillon nocturne. Mais, plutôt, c'est elle qui m'a soulevé de ses eaux, comme le corps livide d'un mort, et qui me pousse, inexorablement, au milieu du froid et de l'écume vaporeuse, au-devant d'elle. » (p.63). Cette traduction ne restitue pas, à nos yeux, la poétique onettienne. Peut-être pourrions-nous proposer une autre traduction : « (...) Je souris en paix, j'ouvre la bouche, je claque des dents (...). ».

El pozo ne correspond pas à la description de ce qu'un personnage ressent, mais plutôt de ce qu'il est. Il s'agit d'exprimer la réalité en profondeur, et de reproduire l'amertume et l'angoisse de l'homme seul devant un monde austère. Dans ce roman, l'histoire est secondaire, ce que nous trouvons, c'est l'histoire de la non permanence des choses, une analyse qui part de l'intérieur, du conflit entre l'imaginaire et le réel, entre l'espoir et le désespoir.

Les aventures imaginaires représentent la fuite du monde qui l'entoure et qui le dégoûte. C'est son refuge, mais cela représente aussi ce qu'il voudrait sentir, connaître, vivre. C'est une tentative pour faire de son monde rêvé la réalité, pour combler sa vie. Eladio Linacero s'immerge dans cette « réalité imaginaire » à la recherche du sens de l'existence.

*
* *

Dans Los adioses nous avons aussi relevé plusieurs formes de fuite du vide de l'existence. Le suicide du malade est le résultat de l'acceptation de l'absurde de l'existence, de l'échec inévitable. Le malade décide de s'isoler, de suspendre toute activité et arrive jusqu'à son autoélimination. Le suicide représente donc une échappatoire, un essai de libération de la conscience et de sa déchéance : « (...) al hombre no le quedaba otra cosa que la muerte y no había querido compartirla. » (p.99)⁸⁴⁰. Ses adieux représentent non seulement un manque de communication, mais surtout que la seule chose qu'il aurait pu partager c'était sa propre défaite.

Mais il existe aussi dans Los adioses, une autre forme de fuite. Et c'est celle que met en place le narrateur. Il a besoin d'échapper à son aliénation, à sa médiocrité : « Tal vez el hombre me creyera lo bastante interesado en personas y situaciones como para despegar los sobres y curiosear (...). » (p.22-23)⁸⁴¹ ; et à sa

⁸⁴⁰ *Les adieux*, op. cit. : « (...) qu'il ne restait plus que la mort à l'homme, et qu'il n'avait pas voulu la partager. » (p.146).

⁸⁴¹ *Ibidem* : « L'homme me croyait peut-être suffisamment intéressé par les autres et par les situations pour décacheter les enveloppes et observer (...). » (p.24).

solitude : « (...) estaba solo, y cuando la soledad nos importa somos capaces de cumplir todas las vilezas adecuadas para asegurarnos compañía, oídos y ojos que nos atiendan. » (p.25)⁸⁴². Son existence est grise et monotone, c'est pour cette raison que derrière le comptoir il observe la vie des malades et il fait ressortir celle de l'homme. Il s'occupe en imaginant les scènes de l'homme, en élocubrant à propos de ce dernier : « (...) yo me dedicaba a pensar en él, le adjudicaba la absurda voluntad de aprovechar la invasión de turistas para esconderse de mí, me sentía responsable del cumplimiento de su destino (...). » (p.39)⁸⁴³.

Puis le narrateur finit par devenir créateur, en s'érigeant en responsable tout-puissant de tout le récit, un récit où tout le matériel narratif, comme nous l'avons vu, est maîtrisé par lui, fondé sur une esthétique de l'incertitude :

« Me bastaba anteponer mi reciente descubrimiento al principio de la historia, para que todo se hiciera sencillo y previsible. Me sentía lleno de poder, como si el hombre y la muchacha, y también la mujer grande y el niño, hubieran nacido de mi voluntad para vivir lo que yo había determinado. Estuve sonriendo mientras volvía a pensar esto, mientras aceptaba perdonar la avidez final del campeón de básquetbol. » (p.99)⁸⁴⁴.

Grâce à cette création narrative, le narrateur va pouvoir se différencier des autres habitants du village, mais surtout, il pourra meubler son temps et échapper ainsi au vide de sa propre existence.

*

* *

⁸⁴² *Ibid.* : « Il était seul, et quand la solitude nous préoccupe, on devient capables de faire n'importe quelle bassesse pour s'assurer une compagnie, une oreille et des yeux attentifs. » (p.28).

⁸⁴³ *Ibid.* : « (...) je me mettais à penser à lui, je lui prêtais le désir absurde de profiter de l'invasion des touristes pour se cacher de moi, je me sentais responsable de l'accomplissement de son destin (...). » (p.48).

⁸⁴⁴ *Ibid.* : « Il me suffisait de ramener ma découverte au début de l'histoire pour que tout devienne simple et prévisible. Je me sentais débordant de pouvoir, comme si l'homme et la jeune fille, et aussi la grande femme et l'enfant, étaient nés de ma volonté pour vivre ce que j'avais déterminé. Je me mis à sourire à cette pensée, en acceptant de pardonner l'avidité finale du champion de basket-ball. » (p.146).

Dans l'œuvre de Claude Simon, comme dans celle de Juan Carlos Onetti, nous retrouvons une réflexion sur l'existence, même si de manière très différente. Le monde des romans de Claude Simon est un monde constamment agité par des perturbations grandioses qui sont en train de tout bouleverser. La guerre et les événements historiques sont au centre de sa création littéraire, Le palace se situe à l'épicentre de la problématique des récits simoniens, qui expriment l'angoisse existentielle de l'homme face à un monde dans lequel il ne trouve pas sa place.

L'œuvre simonienne est chargée de réflexions existentielles, il s'interroge sur le sens de l'Histoire, le rôle des événements historiques dans l'existence de l'homme et le poids qu'ils peuvent avoir dans la mémoire humaine. De l'étude du Palace se dégage aussi une réflexion sur la subjectivité des faits historiques, chaque témoin en aura une vision différentes, après avoir intériorisé l'expérience et laisser le temps engorger une partie.

En tant que nouveau romancier, Claude Simon conçoit la fiction non pas comme une représentation feinte du réel, mais plutôt comme un déploiement d'une écriture, et c'est cette conception de la fiction qu'il mettra au service de sa réflexion sur l'existence humaine.

Nous retrouvons dans Le palace des thèmes clefs dans l'œuvre de Claude Simon, l'obsession du temps et de la mort, la perception désabusée de la séparation des êtres, la lente érosion qu'implique le passage du temps, ainsi que la déformation que l'Histoire subit dans la conscience humaine.

Aussi, dans Le Palace, à travers l'étudiant et son expérience dans la ville en Révolution, Simon présente une vision très amère de la Révolution. Celle-ci est tournée en dérision, car, finalement, elle n'aura servi à rien, et dans la mémoire de l'étudiant, ce qui reste, c'est le côté noir et tragique de cette tentative échouée.

Dans Le palace, cette vision dérisoire, et même dégoûtante de la Révolution prend une ampleur physique : tout dans la ville pue, la pourriture se trouve partout et on se demande même si cette pourriture ne pourrait pas être la cause de l'échec révolutionnaire. Cette manière de présenter la Révolution nous a fait penser à Hamlet-Machine, pièce de théâtre de Heiner Müller. Il s'agit d'une réécriture de

Hamlet de Shakespeare où le mythe de Hamlet est mis en question. Dans ce texte c'est l'Europe qui est tournée en dérision, elle est présentée comme un abcès. C'est cette association d'un fait historique à quelque chose d'infecté et de pourri ce qui nous a fait penser à Hamlet-Machine.

Dans l'œuvre de Claude Simon, la guerre apparaît, d'une certaine façon, comme une manifestation extrême de la sacralité, un temps hors temps. Pour Simon la guerre est « (...) une expérience si complexe que l'écrivain n'en a jamais fini de tenter de la restituer, et dont les moments forts sont sans cesse retravaillés, c'est-à-dire, à la fois réécrits et réinterprétés par la mémoire de l'écrivain. »⁸⁴⁵

*

* *

L'écriture peut être une façon de fuir le non-sens de la vie, une façon d'adoucir le sentiment de culpabilité. L'écriture représente une fuite pour Onetti lui-même, elle lui permet de créer, de s'évader, et d'essayer d'établir une communication avec autrui, à l'égal de ses personnages.

El pozo est un roman essentiel dans l'œuvre de Juan Carlos Onetti. C'est un récit qui introduit le lecteur au monde complexe et fascinant de l'auteur, et c'est avec lui qu'il inaugure son style. Tous les thèmes du grand romancier uruguayen s'y trouvent emmêlés, approfondis, et projetés.

Les motifs dominants dans l'œuvre de Juan Carlos Onetti sont étroitement liés au processus de dégradation et de déclin des êtres et des objets. Dans ses textes, prédomine la vision d'un homme épuisé physiquement et mentalement, atteint par le processus de désintégration. Tous ses grands personnages vivent dans un abandon total, sans pouvoir s'intégrer pleinement dans la vie, dépourvus de tout lien avec le monde extérieur, en alternant, tour à tour, des périodes de quête et des périodes d'isolement. Dans ce texte, le titre même, El pozo, renvoie à cette situation de

⁸⁴⁵ SIMON, Claude, *Discours de Stockholm*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986.

solitude, de désespoir, à cette « nuit permanente » dans laquelle se trouve Eladio Linacero, reflet de la vision de l'auteur sur l'existence humaine : une vision pessimiste et incertaine. L'incertitude est aussi le résultat de l'aliénation, de la quête de sens et des problèmes existentiels que pose l'œuvre.

Le renouvellement qu'effectue Onetti dans son œuvre n'aurait pas eu la même importance s'il s'en était tenu à modifier le décor de la vie de l'homme. Ce qui lui a permis de mener en profondeur les changements narratifs qu'il estimait nécessaires, est sa conception du récit en tant qu'organisme autonome où les lois narratives sont aussi fatales pour ses personnages, que celles de la nature le sont pour l'être humain.

Conclusion

Au long de ce travail, nous avons essayé d'étudier les principaux procédés qui caractérisent les romans de l'écrivain uruguayen Juan Carlos Onetti, pour comprendre dans quelle mesure son écriture met en question la méthode narrative traditionnelle. Une rénovation qui est à la confluence de celle effectuée par les écrivains du Nouveau Roman, notamment Claude Simon et Robbe-Grillet. L'étude de La jalousie, Instantanés et du Palace, éclaire, à nos yeux, l'étude du corpus onettien dans sa perspective novatrice.

La méthode narrative qui a pour objectif de représenter au lecteur une réalité cohérente et stable, toujours vue à travers un narrateur et son interprétation du sens du monde, où les personnages sont déterminés à évoluer dans des situations sociales conventionnelles, n'a plus sa place. Au XX^e siècle, les perceptions traditionnelles du monde sont mises en question, les progrès de la science transforment les connaissances que l'être humain croyait avoir de lui-même et du monde qui l'entoure.

La notion de personnage est un des aspects essentiels de notre étude. « Le personnage », pierre fondamentale de la conception traditionnelle de la littérature, et surtout emblème de la littérature « balzacienne », a évolué. Il n'est plus question du « personnage-personne » que nous connaissions, et curieusement le « nouveau » personnage ressemble à l'être humain qui habite ce XX^e siècle, modernité déconcertante, multiple et changeante. Le « héros » de nos fictions n'a plus le même statut ni la même fonction. D'ailleurs, il n'a plus rien d'héroïque, et ses actions n'ont rien de grandiose, ni de sublime ni de fantastique. À présent, comme l'indique Daniel-Henri Pageaux, « Il y a des types et des caricatures, ou des personnages dont l'existence est subordonnée à un narrateur, prise en charge par un récit, des

discours, des regards, des points de vue partiels. » (p.128)⁸⁴⁶. Très justement, Carlos Fuentes affirme que :

« Lo que ha muerto no es la novela, sino precisamente la forma burguesa de la novela y su término de referencia, el realismo, que supone un estilo descriptivo y psicológico de observar a individuos en relaciones personales y sociales. Pero si el realismo burgués ha muerto, secuestrado por los espectáculos de masas, la psicología y la sociología, ¿quiere ello decir que la realidad novelesca ha muerto con él? Inmersos en esta crisis, pero indicando ya el camino para salir de ella, varios grandes novelistas han demostrado que la muerte del realismo burgués sólo anuncia el advenimiento de una realidad literaria mucho más poderosa. » (p. 17)⁸⁴⁷.

Désormais, les personnages évoluent à partir d'une conception traditionnelle qui en faisait à peu près un double du lecteur : d'où l'identification possible de ce dernier avec une histoire et le principe généralisé de *mimesis*, supposant une conformité avec le réel et une vraisemblance de convention. Ces « nouveaux » personnages se dédoublent avec l'évolution du récit, et nous ne pourrons jamais les saisir dans leur intégralité : il y aura toujours quelque chose qui échappera au lecteur. La manière dont ils sont décrits est essentielle, la technique de ce que nous avons appelé le « portrait cubiste » est très révélatrice et participe dans une grande mesure à créer cet effet qui construit et modèle leur figure, en même temps que celle-ci est en partie « gommée » par le texte, pour ne devenir qu'une silhouette. Nous voyons que l'esthétique picturale vient relayer l'écriture. Ce lien si étroit entre différentes disciplines artistiques, entre différentes formes d'expression, en l'occurrence la peinture et la littérature, nous a semblé particulièrement intéressant. D'autant plus, qu'après avoir analysé les portraits sous l'angle cubiste, et après avoir établi des liens entre la peinture et l'écriture dans notre corpus, nous avons

⁸⁴⁶ *Naissances du roman*, op. cit.

⁸⁴⁷ *La nueva novela latinoamericana*, op. cit. : « Ce qui est mort ce n'est pas le roman, mais précisément la forme bourgeoise du roman et son référent, le réalisme, qui implique un style descriptif et psychologique pour observer des individus dans leurs relations personnelles et sociales. Mais si le réalisme bourgeois est mort, séquestré par les spectacles de masses, la psychologie et la sociologie, cela veut dire que la réalité romanesque est morte avec lui ? Immérgés dans cette crise, mais montrant déjà le chemin pour en sortir, plusieurs grands romanciers ont démontré que la mort du réalisme bourgeois n'a fait qu'annoncer l'avènement d'une réalité littéraire beaucoup plus puissante. ». La traduction est nôtre.

découvert, dans le recueil des lettres qu'Onetti avaient adressées à son ami Julio E. Payró, publié en Uruguay en 2009, qu'effectivement, Onetti était imprégné de peinture :

« Siempre he sacado poca o ninguna utilidad de mis lecturas sobre técnica y problemas literarios; casi todo lo que he aprendido de la divina habilidad de combinar frases y palabras ha sido en críticas de pintura. Y un poco en las de música. El por qué de esto no lo veo muy claro. Acaso porque la pintura es mucho más oficio que su otra hermana; al tratar de ella la gente se refiere, trabaja con elementos concretos y demostrables (en un aspecto, al menos). El color en pintura es color; en literatura es imagen, manera de decir, de aproximarse a la sensación que –a Dios gracias– termina siempre de escapar. » (p.41, carta 3)⁸⁴⁸.

C'est une esthétique qui se retrouve dans notre corpus du Nouveau Roman, notamment dans les textes de Robbe-Grillet, où les personnages sont essentiellement visuels. Ils deviennent le support des variations des récits pour n'exister que dans la matérialité du texte. Ces textes pourraient être assimilés à des séries photographiques, ou cinématographiques, ou même à des extraits de rêve.

Dans nos textes, souvent les personnages n'ont pas de portrait, et quand ils en ont, la plupart du temps ce sont des portraits inachevés, qui se contredisent constamment et qui sont donc marqués par l'ambiguïté. Une ambiguïté, comme nous l'avons vu, qui s'érige en intention esthétique et qui atteint la narration à tous ses niveaux.

La rénovation de la structure du récit est une des caractéristiques les plus distinctives de la littérature contemporaine. Nous le voyons clairement dans l'étude

⁸⁴⁸ *Juan Carlos Onetti Cartas de un joven escritor, correspondencias con Julio E. Payró*, op. cit. : « J'ai toujours tiré très peu ou aucun profit de mes lectures à propos de techniques ou de problématiques littéraires ; presque tout ce que j'ai appris de l'habileté divine de combiner les phrases et les mots, je l'ai appris à travers les critiques de peinture. Et un petit peu à travers celles de musique. La raison de cela, je ne la vois pas très clairement. C'est peut-être parce que la peinture est plus un métier que son autre sœur ; à son propos, les gens se réfèrent, et travaillent avec des éléments concrets et démontrables (au moins dans un aspect). La couleur en peinture est couleur, en littérature elle est image, façon de dire, de se rapprocher de la sensation qui – dieu merci – termine toujours par nous échapper. ». La traduction est nôtre.

du chronotope : le temps n'a plus la même dimension, il ne coule plus, parfois il devient statique, immobile, presque palpable ; comme dira Robbe-Grillet : « L'instant nie la continuité. » (p.133)⁸⁴⁹. Et l'espace est déconcertant, incernable parce qu'il est indéterminable. Dans notre corpus, c'est dans l'incertitude que se rencontrent l'espace et le temps. Une incertitude à partir de laquelle se fondent les récits.

À son tour, le statut du narrateur s'est métamorphosé : il n'est plus le garant d'une information juste et certaine, qui peut tantôt regarder le passé, tantôt connaître l'avenir. Dans notre corpus, la manière dont le narrateur aborde le matériel textuel est tout autre. À présent, les voix narratives sont diverses et contradictoires, et les focalisations sont changeantes. Ces changements au sein du récit qui s'ajoutent à l'imbrication de différents dispositifs narratifs, créent un effet de discontinuité au sein de la diégèse, et donc au sein de l'intrigue, dont une partie nous est très souvent occultée, le lecteur devant reconstruire les parties de l'histoire auxquelles il a eu accès, comme le décrit Vargas Llosa :

« Éste es uno de los aspectos que más incomoda al lector, a lo que más cuesta acostumbrarse en los cuentos y novelas de Onetti: que a menudo sea difícil o imposible, saber con exactitud qué es lo que ocurre en ellos. Los hechos suelen quedar en la incertidumbre, desdibujados por una neblina de palabras, una prosa que a la vez que crea una historia la sutiliza y desrealiza. » (p.227)⁸⁵⁰.

Le regard prend, dans les récits étudiés, une nouvelle ampleur, nous avons pu le voir dans l'analyse de Los adioses et Instantanés. C'est grâce à l'écriture que le regard s'impose en tant que créateur du récit. Déconstruisant les images d'une réalité donnée, il démontre que derrière son objectivité apparente, se cachent de multiples perspectives, et crée dans les récits une poétique délibérément ambiguë. Le regard s'affirme comme vecteur de l'écriture.

⁸⁴⁹ *Pour un Nouveau Roman*, op. cit.

⁸⁵⁰ *Viaje a la ficción*, op. cit. : « L'aspect qui incommode le plus le lecteur, auquel il a du mal à s'habituer dans les contes et les romans d'Onetti : c'est qu'il est souvent difficile ou impossible de savoir avec exactitude ce qui se passe à l'intérieur de ses pages. Les faits restent souvent dans l'incertitude, estompés par un brouillard de mots, une prose qui en même temps qu'elle crée une histoire, l'affine et la défait. ». La traduction est nôtre.

Un cas très remarquable est celui de la « toute-puissance » du regard du narrateur de Los Adioses. Dans le texte de Juan Carlos Onetti, nous retrouvons justement un nouveau rôle de participation du lecteur. À travers le talent de l'auteur, et l'ambiguïté qui est mise en place dans la narration, le lecteur est guidé par le narrateur d'une façon minutieuse et discrète, vers ce faux jugement, cette erreur inexcusable. À travers la technique du point de vue du narrateur, le lecteur devient complice des conjectures et de cette activité « honteuse » qui consiste à juger et à condamner le supposé triangle amoureux du malade et des deux femmes. À la fin de la nouvelle, en faisant la même erreur que le narrateur, le lecteur est aussi impliqué dans la nouvelle, de même que les personnages, et le lecteur devient en quelque sorte protagoniste.

Dans les œuvres de notre corpus, la poétique du discours a subi des transformations essentielles qui donnent des réponses littéraires à la crise du signe et à la notion de représentation lesquelles sont désormais remises en cause :

« La modernité commence avec la recherche d'une Littérature impossible. Ainsi l'on retrouve, dans le Roman, cet appareil à la fois destructif et résurrectionnel propre à tout l'art moderne. Ce qu'il s'agit de détruire, c'est la durée, c'est-à-dire la liaison ineffable de l'existence : l'ordre, que se soit celui du continu poétique ou celui des signes romanesques, celui de la terreur ou celui de la vraisemblance, l'ordre est un meurtre intentionnel. » (p.32-33)⁸⁵¹.

Il nous paraît essentiel de signaler que la langue s'avère, pour Onetti, un objet fondamental dans sa création littéraire et qu'elle participe ainsi à ce besoin de rénovation romanesque. Écrivain latino-américain, il a hérité de la langue des « conquistadores », mais il considère que pour pouvoir bâtir une nouvelle littérature qui soit plus en accord avec la réalité uruguayenne, il faudra, tout d'abord, employer « sa » propre langue, avec ses caractéristiques, ses particularités, pas celles des « gauchos », ni celles des espagnols, mais celles des Uruguayens. Une langue qui

⁸⁵¹ BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

les identifie et avec laquelle ils se sentent identifiés en tant qu'Uruguayens. D'ailleurs, il proclame ouvertement dans un de ses articles de Marcha : « Hay que hacer una literatura uruguaya; hay que usar un lenguaje nuestro para decir cosas nuestras. » (p.43)⁸⁵². Cette problématique est très présente parmi les écrivains latino-américains qui commencent à publier dans les années qui suivent les premières publications d'Onetti. Carlos Fuentes, insiste là-dessus :

« La nueva novela hispanoamericana se presenta como una nueva fundación del lenguaje contra los prolongamientos calcificados de nuestra falsa y feudal fundación de origen y su lenguaje igualmente falso y anacrónico. » (p.31)⁸⁵³.

La rénovation de la littérature ne peut pas avoir lieu sans une rénovation et une réappropriation de la langue, car, comme l'affirme encore Carlos Fuentes : « El mito es renovable; el lenguaje es el código dentro del cual tiene lugar la selección de las combinaciones posibles del discurso. » (p.22)⁸⁵⁴. Propos ambitieux mais nécessaire pour pouvoir créer de nouvelles formes d'expression propres, en accord avec la situation actuelle de l'homme dans le monde. Un travail avec la langue qui caractérise aussi les récits des écrivains du Nouveau Roman, appellation, selon les paroles de Robbe-Grillet : « (...) englobant tous ceux qui cherchent de nouvelles formes romanesques, capable d'exprimer (ou de créer) de nouvelles relations entre l'homme et le monde, tous ceux qui sont décidés à inventer le roman, c'est-à-dire à inventer l'homme. » (p.9)⁸⁵⁵. Nous avons pu le remarquer tout au long de notre travail, où par exemple, dans Le palace, Claude Simon en jouant avec les combinaisons des mots, fait éclater la structure des phrases, la syntaxe, et même les règles de ponctuation.

⁸⁵² *Requiem por Faulkner y otros artículos*, op. cit. : « Il faut faire une littérature uruguayenne ; il faut employer une langue à nous pour dire nos choses à nous. ». La traduction est nôtre.

⁸⁵³ *La nueva novela latinoamericana*, op. cit.: « Le Nouveau roman latino-américain se présente comme une nouvelle fondation du langage contre les prolongements calcifiés de notre fausse et féodale fondation d'origine et de sa langue, aussi fausse et anachronique. ». La traduction est nôtre.

⁸⁵⁴ *Ibidem* : « Le mythe est renouvelable ; le langage est le code à l'issue duquel a lieu la sélection des combinaisons possibles du discours. ». La traduction est nôtre.

⁸⁵⁵ *Pour un Nouveau Roman*, op. cit.

Mais en voulant renouveler les lettres uruguayennes, Onetti est allé bien plus loin en réalisant la construction d'un univers propre qui englobe toutes ses œuvres, un monde presque autonome, et de ce fait, a énormément contribué à la rénovation des lettres hispano-américaines.

L'univers onettien essaye d'exprimer avec le plus de rigueur, la relation entre l'existence et l'être humain. Dans ses textes, derrière les apparences de l'homme se profile une conception de l'existence très pessimiste ; le non-sens de l'existence de l'être humain et du monde qui l'entoure est une constante. Personne avant lui n'avait réussi à « dessiner », et avec autant d'originalité, l'homme moderne, indifférent moral qui déambule dans l'espace urbain :

« *Nadie supo ver esto mejor o antes que el gran novelista uruguayo Juan Carlos Onetti, cuyas obras tristes, misteriosas, entrañables –La vida breve, Los adioses, El astillero, Juntacadáveres– son las piedras de fundación de nuestra modernidad enajenada y el más fiel espejo de nuestros hombres “groseros o tímidos o urgentes”, para los cuales “el desinterés, la dicha sin causa, la aceptación de la soledad” son como el conocimiento de “ciudades inalcanzables”. » (p.28)⁸⁵⁶.*

Comme l'affirme l'écrivain mexicain Carlos Fuentes, personne avant Onetti n'a su capter l'irruption de cette modernité aliénée, d'une civilisation urbaine qui, loin de procurer le bonheur et un sentiment identitaire, était une nouvelle aliénation, une solitude plus absolue. Dans l'œuvre onettienne, la ville devient essentielle pour représenter cette nouvelle réalité de l'homme. C'est aussi à travers l'espace urbain, qu'Onetti met en place une réflexion philosophique qui aborde l'homme, l'existence, le manque d'espoir et la mort. Para esta noche illustre à la perfection et de manière très symbolique cet évanouissement de l'espoir face à l'existence. Ce texte devient particulièrement significatif avec la préface de l'auteur, où nous apprenons que le

⁸⁵⁶ *Nueva novela latinoamericana*, op. cit. : « Personne ne sut voir cela mieux et avant que le grand romancier uruguayen Juan Carlos Onetti, dont les œuvres tristes, mystérieuses et attendrissantes – *La vie Brève*, *Les adieux*, *Le chantier* et *Ramasse-viocques* – sont les pierres sur lesquelles s'est fondée notre modernité aliénée et le plus fidèle miroir de nos hommes “grossiers ou timides ou urgents” pour lesquels “l'indifférence, le bonheur sans cause, et l'acceptation de la solitude” sont comme la connaissance de “villes inaccessibles”. ». La traduction est nôtre.

récit est fondé sur des témoignages d'exilés espagnols qui participèrent à la Guerre civile d'Espagne et qui purent s'échapper. Or, dans le texte d'Onetti, personne n'est épargné, la mort est partout : il présente une vision très sombre de la guerre et des relations humaines.

De même, la thématique de la guerre et de l'Histoire se trouve au centre des œuvres de Claude Simon en général, et du Palace en particulier. Dans ce texte, la Révolution est tournée en dérision, comme dans le texte d'Onetti, aucune place n'est octroyée à l'espoir. L'auteur présente une vision désolante de la Révolution en créant un récit subjectif déterminé par les marques que le passage du temps laisse dans la mémoire : « Le palace ne mérite que le nom de rêve de la révolution espagnole. » (p.32)⁸⁵⁷, dira Claude Simon dans un entretien après la publication du Palace. Et en effet, dans ce texte, la mémoire, l'évolution de la mémoire au travers du temps, ou encore, la recréation de l'Histoire dans la mémoire collective et individuelle, ont une place très importante. Peut être ce récit sert-il à soigner les blessures de la mémoire...

L'incertitude narrative permet de focaliser le récit dans les batailles que mènent individuellement les personnages. Car, en effet, derrière les guerres, les conflits et l'Histoire, il y a des hommes. L'œuvre d'Onetti a pour objet l'âme humaine et pourrait avoir pour cadre n'importe quel pays du globe. Et en effet, comme Onetti l'a dit en 1961 dans la revue Marcha :

*« Yo quiero expresar nada más que la aventura del hombre. Gente que yo quiero mucho y es maravillosa, va a morir sin embargo. Hay algo terrible y permanente en eso. La aventura humana no tiene por qué tener lugar y época. Me alcanza con describirla. »*⁸⁵⁸.

Le manque de repères spatio-temporels est évident dans les œuvres de notre corpus, qui se déroulent dans un chronotope délibérément ambigu ; cela répond à

⁸⁵⁷ *L'Express*, 5 avril 1962.

⁸⁵⁸ *Requiem por Faulkner y otros artículos*, op. cit : « Je veux tout simplement exprimer l'aventure de l'homme. Des personnes que j'aime beaucoup et qui sont merveilleuses, vont mourir cependant. Il y a en cela, quelque chose de terrible et de permanent. L'aventure humaine ne doit pas avoir une époque et un lieu précis. Ça me suffit de la décrire. ». La traduction est nôtre.

une claire volonté d'universaliser les récits, et comme l'affirme Vargas Llosa pour l'œuvre onettienne :

« Los relatos y las novelas de Onetti cuentan historias que podrían ocurrir en cualquier lugar del mundo, pues los escenarios en que tienen lugar, aunque aluden al Río de la Plata, lo hacen de manera vaga, atendiendo muy tangencialmente a su paisaje y a su circunstancia. Sin embargo, debajo de esa apariencia de ficciones desnacionalizadas y cosmopolitas, hay una obra que, además de su naturaleza específica de creación artística concebida por la imaginación y el lenguaje, es un testimonio sutil y alegórico – como ofrece siempre la obra de arte– de la realidad cultural e histórica que le sirvió para constituirse. » (p.223)⁸⁵⁹.

Le roman contemporain, au lieu de nous présenter un monde rempli, plein, attire notre attention justement sur les creux, les carences, les absences, les dissimulations. Le roman contemporain tend vers le vide : il est composé d'un côté, par ce qui est dit et qui n'a pas en soi une grande importance, et de l'autre, par ce qui n'est pas dit mais qui a, cette fois-ci, une remarquable importance.

Des textes de Juan Carlos Onetti se dégage toujours cette vision « aigre-douce » de l'existence : il réussit à humaniser les personnages les plus méprisables, et nous finissons toujours, à un moment ou à un autre, par les regarder d'un œil indulgent, et parfois même par nous identifier à eux. Ce n'est pas un hasard si un personnage appelé « Diaz Grey »⁸⁶⁰ revient constamment dans ses textes, car c'est ce que le romancier fait dans son œuvre : dépeindre notre réalité grise, retracer toutes les tonalités de gris qui composent l'existence humaine.

⁸⁵⁹ *Viaje a la ficción*, op. cit. : « Les nouvelles et les récits d'Onetti racontent des histoires qui pourraient avoir lieu dans n'importe quel endroit du monde, puisque les décors dans lesquels ils ont lieu, même s'ils renvoient au Río de la Plata, ils le font de manière très vague, en faisant attention de manière oblique à ses paysages et à ses circonstances. Cependant, derrière cette apparence de fictions dé-nationalisées et cosmopolites, il y a une œuvre qui, par-delà sa nature spécifique de création artistique conçue par l'imagination et par le langage, est un témoignage subtil et allégorique – comme l'œuvre d'art propose toujours – de la réalité culturelle et historique dont elle s'est servie pour se construire. ». La traduction est nôtre.

⁸⁶⁰ Le nom « Diaz » prononcé à la manière uruguayenne veut aussi dire « días » et donc, jours. Et « Grey » est gris en anglais.

Le thème du double est très présent dans notre corpus ; dans les textes onettiens, la duplicité des personnages les rend ambigus, mais en outre, cette même duplicité est très souvent le tremplin vers une fuite, imaginaire ou théâtrale, une fuite pour échapper au piège de l'existence. Les rêves éveillés de Linacero dans El pozo, les voyages imaginaires de Jorge Malabia dans El album, ou la farce que ce même personnage établit avec le détective dans Presencia, ou encore, plus grotesque et amère, la farce de El astillero. Toutes ces nouvelles réalités n'ont pour fonction que de pouvoir ajourner l'acceptation d'une existence dépourvue d'espoir. La fuite sans fin constitue la colonne vertébrale de l'œuvre onettienne. Ce sont de multiples réponses au fait que, dans un monde privé de valeurs, il n'y a plus rien à faire. Tel est le portrait de l'homme que nous présente Onetti, une vision d'une société où les repères cessent d'être des idées de perfection pour se transformer en déchets.

Comme nous avons vu, cette réflexion sur l'existence est aussi présente dans le corpus de Claude Simon. Or, nous ne pouvons pas dire la même chose des récits de Robbe-Grillet, où il ne présente pas, à travers ses personnages, une réflexion sur l'homme et son existence, ni sur l'Histoire, ni même sur des situations politiques concrètes. Dans les textes étudiés, le regard est le vecteur de l'écriture, et loin d'être objectif, il représente un monde incertain habité par un être humain dont la conscience est relative, car comme Robbe-Grillet explique :

« (...) dans nos livres, au contraire, c'est un homme qui voit, qui sent, qui imagine, un homme situé dans l'espace et dans le temps, conditionné par ses passions, un homme comme vous et moi. Et le livre ne rapporte rien d'autre que son expérience, limitée, incertaine. C'est un homme d'ici, un homme de maintenant, qui est son propre narrateur, enfin. » (p.118)⁸⁶¹.

Le roman est un genre en perpétuelle évolution. Depuis le début du XX^e siècle, il a vécu de nombreuses métamorphoses qui ont généré à leur tour d'autres renouveau, en accord avec les nouvelles réalités des sociétés et ses besoins, comme l'explique Onetti :

⁸⁶¹ Pour un Nouveau Roman, op. cit.

« Pienso que cuando se dice y escribe que “la novela es un género condenado a morir”, lo que se afirma en el fondo es la evolución de la novelística. Lo que ocurre normalmente a medida que generación va y generación viene. »⁸⁶²

Ce qui nous semble extraordinaire dans cette évolution romanesque que nous avons abordée dans notre travail, c'est que tout en provenant de régions très éloignées de la planète, et avec des différences considérables, Juan Carlos Onetti, Alain Robbe-Grillet et Claude Simon, à travers les techniques narratives étudiées, réussissent à bouleverser le récit au profit de nouvelles formes narratives et au détriment d'une conception apparemment « périmée » de la littérature. Cette « révolution » narrative s'est développée simultanément et comme de manière naturelle des deux côtés de l'Océan atlantique. Aussi n'est-ce pas une question d'influence, mais de confluence. Les textes de notre corpus représentent des réponses narratives à la crise du signe. Cependant, compte tenu du fait que notre étude est très délimitée, et en aucune façon exhaustive, les combinaisons de dialogues littéraires entre les œuvres des auteurs de notre corpus sont infinies, et nous n'avons exposé qu'un faisceau de possibilités, d'ordre essentiellement poétique.

Le propos d'Onetti est de transformer en art une des multiples défaites et mésaventures de l'homme, puisque, comme Robbe-Grillet et Claude Simon, Onetti croyait que « (...) la literatura es un arte. Cosa sagrada en consecuencia: jamás un medio sino un fin. »⁸⁶³.

⁸⁶² *La literatura ida y vuelta*, op. cit. : « Je pense que quand on dit et on écrit que “le roman est un genre condamné à mourir”, ce qu'on affirme au fond, c'est l'évolution du roman. Ce qui arrive normalement, au fur et à mesure qu'une génération vient et l'autre s'en va. ». La traduction est nôtre.

⁸⁶³ ONETTI Juan Carlos, *Acción*, 24 octobre 1963 : « (...) la littérature est un art. Et en conséquence, une chose sacrée : jamais un moyen mais la fin en soi. ». La traduction est nôtre.

Bibliographie

Nous avons opté pour une bibliographie raisonnée et thématique.

Dans un premier temps, nous présenterons la bibliographie primaire, commune à Juan Carlos Onetti, Robbe-Grillet, Claude Simon, mais aussi les traductions faites en français des textes écrits en espagnol qui ont été citées et utilisées, puis nous présentons d'autres textes en langue française ou espagnole qui ont été cités ou consultés.

Ensuite, vient la bibliographie secondaire selon six rubriques : ouvrages critiques sur l'œuvre de Juan Carlos Onetti, ouvrages critiques sur les auteurs du Nouveau Roman, théorie littéraire générale, ouvrages généraux, pages web consultées, et thèses consultées.

Bibliographie primaire :

A. Corpus principal d'étude :

- ONETTI, Juan Carlos, *El álbum* in *Cuentos Completos (1933-1993)*, Madrid, Santillana Ediciones Generales, 2009.
- ONETTI, Juan Carlos, *El astillero*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1993.
- ONETTI, Juan Carlos, *El pozo*, Madrid, Santillana Ediciones Generales, colección Punto de Lectura, 2007.
- ONETTI, Juan Carlos, *Los adioses*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 2003.
- ONETTI, Juan Carlos, *Para esta noche*, Madrid, Santillana Ediciones Generales, colección Punto de Lectura, 2007.
- ONETTI, Juan Carlos, *Presencia* in *Cuentos Completos*, Madrid, Santillana Ediciones Generales, 2009.
- ONETTI, Juan Carlos, *Réquiem por Faulkner y otros artículos*, Montevideo, Editorial Arca/Calicanto, 1975.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Instantanés*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1962.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *La jalousie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Les Éditions de Minuit, Collection « Critique », 1963.
- SIMON, Claude, *Le palace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1962.

B. Autres œuvres citées ou consultées :

- ARENAS, Reinaldo, *Antes que anochezca*, Barcelona, Tusquets editores, colección Andanzas, 1992.
- BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1952.
- BUTOR, Michel, *La modification*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.
- ONETTI, Juan Carlos, *Dejemos hablar al viento* in *Obras Completas volumen II*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, Círculo de Lectores, 2007.
- ONETTI, Juan Carlos, *Juntacadáveres*, Madrid, Alianza Editorial, 2001.
- ONETTI, Juan Carlos, *Confesiones de un lector*, Madrid, Alfaguara, 1995.

- ONETTI, Juan Carlos, *Obras Completas Tomo I: Novelas I*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, Círculo de Lectores, 2005.
- ONETTI, Juan Carlos, *Obras Completas Tomo II, Novelas II*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, Círculo de Lectores, 2007.
- ONETTI, Juan Carlos, *Obras Completas Tomo III, cuentos, artículos y miscelánea*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, Círculo de Lectores, 2009.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *L'année dernière à Marienbad*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1961.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Le voyeur*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1955.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Les gommes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1953.
- SARRAUTE, Nathalie, *Portrait d'un inconnu*, Paris, Éditions Gallimard, 1956.
- SARRAUTE, Nathalie, *Tropismes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957.
- SIMON, Claude, *Histoire*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967.
- SIMON, Claude, *L'herbe*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1958.
- SIMON, Claude, *La route des Flandres*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1960.
- SIMON, Claude, *Discours de Stockholm*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986.

C. Traductions françaises des œuvres écrites en espagnol :

- ARENAS, Reinaldo, *Avant la nuit*, Paris, Julliard Éditeurs, 1992, traduit de l'espagnol par Liliane Hasson.
- ONETTI, Juan Carlos, *L'album* in *Les bas-fonds du rêve*, Paris, Éditions Gallimard, 1981, traduit de l'espagnol par Laure Guille-Bataillon.
- ONETTI, Juan Carlos, *Laissons parler le vent*, Paris, Éditions Gallimard, 1997, traduit de l'espagnol par Claude Couffon.
- ONETTI, Juan Carlos, *Le chantier*, Paris, Éditions Gallimard, 1984, traduit de l'espagnol par Laure Guille-Bataillon.
- ONETTI, Juan Carlos, *Le puits*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1985, collection 10/18, traduit de l'espagnol par Louis Jolicœur.
- ONETTI, Juan Carlos, *Les adieux*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1998, traduit de l'espagnol par Louis Jolicœur.
- ONETTI, Juan Carlos, *Une nuit de chien*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1987, traduit de l'espagnol par Louis Jolicœur.

Bibliographie secondaire :

A. Études critiques sur Juan Carlos Onetti :

- AÍNSA, Fernando, *Sobre fugas, destierros y nostalgias en la obra de Juan Carlos Onetti* in *Juan Carlos Onetti premio Cervantes 1980*, Barcelona, Anthropos, 1990, (p.83-100).
- ANDREOLI-RALLE, Elena, *Juan Carlos Onetti, La plume et le puits*, Paris, Éditions Belles Lettres, 1987.
- BENEDETTI, Mario, *Juan carlos Onetti y la aventura del hombre* in *Literatura uruguaya siglo XX*, Montevideo, Editorial Alfa, 1969.
- BENEDETTI, Mario, *Correspondencias Juan Carlos Onetti/Mario Benedetti* in *Separata cultural de posdata*, Montevideo, 3 novembre 2000.
- BAYCE, Beatriz, *Mito y sueño en la narrativa*, Montevideo, Arca, 1987.
- CAMPANELLA, Hortensia, *Introducción. La poblada soledad*, in *Obras Completas de Juan Carlos Onetti, volumen I*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, Círculo de Lectores, 2005.
- CHAO, Ramón, *Un posible Onetti*, Barcelona, Editorial Ronsel, 1994.
- CHAO, Ramón, *Onetti*, Paris, Éditions Plon, 1990, traduit de l'espagnol par Marie-Claude Dana et Danièle Obadia.
- CHRZANOWSKI, Joseph, *La estructura de Para esta noche* in *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 292-294, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional al Desarrollo (AECID), octobre-décembre 1974.
- CONCHA, Jaime, *Conciencia y subjetividad en El pozo* in *Estudios filológicos de la Universidad Austral de Chile*, N° 5, Chili, 1969 (p.197-228).
- CONCHA, Jaime, *El astillero: una historia invernal* in *Cuadernos hispanoamericanos*, N° 292-294, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional al Desarrollo (AECID), octobre-décembre 1974.
- CONCHA, Jaime, *Sobre tierra de nadie de Juan Carlos Onetti* in *Atenea*, N° 417, Chili, 1967 (p.173-197).
- CORTÁZAR, Julio, *Cartas, tomo III (1969-1983)*, Buenos Aires, Alfaguara, 2000.

- COY, José Luis, *Notas para una revalorización de Juan Carlos Onetti* : Los adioses in *Cuadernos hispanoamericanos*, N° 292-294, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional al Desarrollo (AECID), octubre-décembre 1974.
- DÍAZ, José Pedro, *De su mejor narrativa* in *Marcha*, Montevideo, 14 octubre 1960 (p.23).
- DÍAZ, José Pedro, *El espectáculo imaginario Juan Carlos Onetti y Felisberto Hernández ¿Una propuesta generacional?*, Montevideo, Arca editorial S.R.L, 1986.
- DOMÍNGUEZ, Carlos María, Juan Carlos Onetti, el pasajero del desarraigo, in 11 *Biografías, Uruguayos notables*, Montevideo, Fundación Bank Boston, 1999.
- DOMÍNGUEZ, Carlos María, *Construcción en la noche: La vida de Onetti*, Montevideo, Editorial Cal y Canto, 2009.
- ESPINOLA, Francisco, El pozo de Juan Carlos Onetti, in *El País*, N° 6533, Montevideo, año XXIII, 18 septembre 1940.
- FELL, Claude, *Juan Carlos Onetti et l'écriture du silence* in *Cahiers du Monde hispanique et luso-brésilien*, Toulouse, Université de Toulouse le Mirail, 1973.
- FRESSARD, Jacques, *Onetti en Francia* in *Marcha*, N° 1381, Montevideo, 1967 (p. 29).
- FRANKENHALTER, Marilyn, *Juan Carlos Onetti: la salvación por la forma*, New York, Abra Ediciones, 1977.
- GARCÍA RAMOS, Reinaldo, *Recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti*, La Habana, Casa de las Americas, 1969.
- GIACOMAN, Helmy F., *Homenaje a Juan Carlos Onetti- Variaciones interpretativas entorno a su obra*, Long Island City, Editorial Anaya, las Américas, 1974.
- GILIO, María Esther, *Un monstruo sagrado y su cara de bondad* in *La Mañana*, Montevideo, 20 août 1965.
- GRANDE, Félix, *Juan Carlos Onetti y una escenografía de obsesiones*, in *Cuadernos hispanoamericanos*, N° 234, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional al Desarrollo (AECID), juin 1966.
- HARSS, Luis, *Juan Carlos Onetti o la sombra en la pared*, Buenos Aires, Sudamericana, 1966.
- IRRIZARRY, Estelle, *Procedimientos estilísticos de Juan Carlos Onetti* in *Cuadernos hispanoamericanos*, N° 292-294, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional al Desarrollo (AECID), octubre-décembre 1974.
- JITRIK, Noé, *Destrucción y formas en las narraciones* in *América latina en su literatura*, México, Siglo XXI Editores/UNESCO, 1972 (p.219-42).

- KLAHN, Norma et CORRAL, Wilfredo H., *Juan Carlos Onetti: la literatura de ida y vuelta (1966-1975)* in *Los novelistas como críticos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991.
- LARRE BORGES, Ana Inés, *La aventura del hombre. Su vicio, su pasión y su desgracia*, in *Brecha*, Montevideo, 3 juin 1994.
- LUDMER, Josefina, *Los procesos de construcción del relato*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1977.
- LUDMER, Josefina, *Estudio preliminar* in *Para una tumba sin nombre*, Barcelona, Pocket-Edhasa, 1980.
- MARRAS, Sergio, *América latina-Marca registrada conversaciones con...*, Barcelona, Ediciones Andrés Bello, 1992.
- MATTALIA, Sonia, *La figura en el tapiz, teoría y práctica narrativa en Juan Carlos Onetti*, London, Tamesis Book Limited, 1990.
- MATUS ROMO, Eugenio, *El astillero, algunas claves técnicas e interpretativas* in *Cuadernos hispanoamericanos*, N° 292-294, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional al Desarrollo (AECID), octubre-décembre 1974.
- MERCIER, Lucien, *Juan Carlos Onetti en busca del infierno* in *recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti*, La Habana, Casa de las Américas, 1969.
- MILIÁN SILVEIRA, María C., *El primer Onetti y sus contextos*, Madrid, Editorial Pliegos, 1986.
- MOLINA, Juan Manuel, *La dialéctica de la identidad en la obra de Juan Carlos Onetti*, Frankfurt, Peter Lang, 1982.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio, *Sueños realizados: invitación a los relatos de Juan Carlos Onetti* in *Cuentos Completos* de Juan Carlos Onetti, Madrid, Santillana Ediciones Generales, 2009.
- ORTEGA, José, *La Temporalidad en cuatro relatos de Juan Carlos Onetti* in *Cuadernos hispanoamericanos*, N° 292-294, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional al Desarrollo (AECID), octubre-décembre 1974.
- PREGO, Omar ; PETIT, María Angélica, *Juan Carlos Onetti o la salvación por la escritura* in *Cuadernos clásicos y Modernos*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1981.
- PREGO, Omar, *Juan Carlos Onetti: perfil de un solitario*, Montevideo, Editorial Trilce, 1986.

- PREGO, Omar ; PETIT, María Angélica, *La figura en el tapiz (Teoría y práctica narrativa en Juan Carlos Onetti)*, London, Collection Tamesis Book Limited, 1990.
- PREGO GADEA, Omar, *Onetti* in *Ahora*, 3 juin 1973, 2^a section.
- PREGO, Omar ; PETIT María Angélica, *Uno más uno* in *Sábado*, México.
- RAMA, Ángel, *El largo viaje de Juan Carlos Onetti* in *Marcha*, Montevideo, 1^{er} décembre 1961.
- RAMA, Ángel, *Origen de un novelista y de una generación literaria* in *El Pozo*, Montevideo, Arca, 1965 (p.57-110).
- RAMA, Ángel, *La generación crítica*, Montevideo, Editorial ARCA, colección ensayo y testimonio, 1972.
- RENAUD, Maryse, *Juan Carlos Onetti : le pacte monstrueux* in *Critique*, N° 363-364, Paris, Les Éditions de Minuit, août-sept 1977.
- RODRIGUEZ MONEGAL, Emir, *Juan Carlos Onetti y la novela rioplatense* in *Número*, N° 13, Montevideo, mars-juin 1951.
- RODRIGUEZ MONEGAL, Emir, *Literatura uruguaya del medio siglo*, Montevideo, Editorial Alfa, colección Carabelo, 1966 (p.222-260).
- RODRIGUEZ MONEGAL, Emir, *Onetti o el descubrimiento de la ciudad* in *Capítulo Oriental*, N° 28, Montevideo, CEDAL, 1968.
- ROLFE, Doris, *La ambigüedad como tema de Los adioses* in *Cuadernos hispanoamericanos*, N° 292-294, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional al Desarrollo (AECID), octubre-décembre 1974.
- RUFFINELLI, Jorge, *Notas sobre Larsen* in *Cuadernos hispanoamericanos*, N° 292-294, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional al Desarrollo (AECID), octubre-décembre 1974.
- RUFFINELLI, Jorge, *Juan Carlos Onetti: la literatura de ida y vuelta (1966-1975)* in *Los novelistas como críticos*, Norma Klahn y Wilfredo H. Corral, México, Fondo de cultura económica, 1991.
- SAAD, Gabriel, *Prólogo a Jacob y el Otro. Un sueño realizado y otros cuentos*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1965.
- SAAD, Gabriel, *Identidad y metamorfosis del tiempo en El astillero* in *Cuadernos hispanoamericanos*, N° 292-294, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional al Desarrollo (AECID), octubre-décembre 1974.

- SÁBATO, Ernesto, *Realismo y realidad en la literatura de nuestro tiempo* in *Cuadernos hispanoamericanos*, N° 178, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional al Desarrollo (AECID), octubre 1964.
- VARGAS LLOSA, Mario, *Viaje a la ficción*, Madrid, Santillana Ediciones generales, 2009.
- VERANI, Hugo, *Dos ensayos en torno a dos novelas de Onetti* in *Cuadernos hispanoamericanos*, N° 292-294, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional al Desarrollo (AECID), octubre-diciembre 1974.
- VERANI, Hugo, *Onetti: El ritual de la impostura*, Venezuela, Monte Ávila Editores, 1981.
- VERANI, Hugo, *Juan Carlos Onetti: el escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1987.
- VERANI, Hugo, *Juan Carlos Onetti, Cartas de un joven escritor, Correspondencias con Julio E. Payró*, Montevideo, Editorial Trilce, 2009.
- ZITARROSA, Alfredo, *Onetti y el tango* in *Marcha*, N° 1260, Montevideo, 26 juin 1965.
- Actas de las jornadas de homenaje a Juan Carlos Onetti*, Montevideo, Departamento de literatura uruguaya y latinoamericana, Facultad de Humanidades y ciencias de la educación, Universidad de la Republica, 1997.
- Bienvenido Juan. Textos críticos y testimonios sobre Juan Carlos Onetti*, Montevideo, Biblioteca Nacional del Uruguay, 2007.
- Coloquio Internacional. La obra de Juan Carlos Onetti*, Centre de Recherches latino-américaines, Université de Poitiers, Madrid, Editorial Fundamentos, 1990.
- Juan Carlos Onetti, Nuevas lecturas críticas. Actas del Coloquio de Paris, Unesco, 13 y 14 de diciembre del 2001, en homenaje a Paul Verdevoye*, Paris, C.E.L.C.I.R.P., 2002.
- Miradas sobre Onetti, homenaje un año después 1909-1994*, Buenos Aires, Alfaguara, 1995.
- En torno a Juan Carlos Onetti: notas críticas*, Montevideo, Fundación de la Cultura universitaria, Serie cuadernos de literatura, N° 15, 1970 (études de Lidice Gomez Mango, Rubén Cotelo, Lucien Mercier, José Pedro Díaz, Guido Castillo, Esteban Otero et Gabriel Saad).
- Onetti 101 nuevo texto crítico*, N° 45-46, Standford, Standford University, 2010 (études publiées sous la direction de Jorge Ruffinelli).
- Onetti en Caracas* in: *Imagen*, N° 6, 1-15 de agosto (Caracas, 1967). Reportaje sin firma en ocasión de la presencia de Onetti en la segunda reunión del XIII Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana, Caracas, del 4 al 7 de agosto de 1967.

B. Études critiques sur les auteurs du Nouveau Roman :

Sur Alain Robbe-Grillet :

ALLEMAND, Roger-Michel ; GOULET, Alain, *Imaginaire, écriture, lecture de Robbe-Grillet d'Un régicide aux Romanesques*, Lion-sur-Mer, Arcane-Beaunieux, 1991.

BERNAL, Olga, *Alain Robbe-Grillet : le roman de l'absence*, Paris, Éditions Gallimard, 1964.

LEENHARDT, Jacques, *Lecture politique du roman La jalousie d'Alain Robbe-Grillet*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1973.

MORISSETTE, Bruce, *Les romans de Robbe-Grillet*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1965.

ROBBE-GRILLET, *Préface à une vie d'écrivain*, Paris, Fiction & Cie, France Culture et Éditions du Seuil, novembre 2005.

VAREILLE, Jean Claude, *Fragments d'un imaginaire contemporain : Robert Pinget, Robbe-Grillet, Claude Simon*, Paris, Corti, 1989.

Colloque de Cerisy sur Alain Robbe-Grillet, tome II, Paris, 10/18 U.G.E., 1976 (études publiées sous la direction de Jean Ricardou).

Critique : Alain Robbe-Grillet, Paris, Les Éditions de Minuit, N° 651-652, août-septembre 2001.

Lectures de Robbe-Grillet Les gommages, La jalousie, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Collection « Didact français », 2010 (sous la direction de Franck Wagner et Francine Dugast-Portes).

Magazine littéraire : Alain Robbe-Grillet, la Reprise du Nouveau Roman, N° 402, Paris, octobre 2001.

Sur Claude Simon :

ALASTAIR, Ducan, *Simon la crise de la représentation* in *Critique*, N° 414, Paris, Les Éditions de Minuit, novembre 1981.

ANDRÈS, Bernard, *Profils du personnage chez Claude Simon*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992.

CALLE, Mireille, *Claude Simon. Chemins de la mémoire*, Sainte-Foy, Québec, Éditions Le Griffon d'argile, Collection Trait d'union, 1993.

DÄLLENBACH, Lucien, *Claude Simon*, Paris, Éditions du Seuil, collection Les Contemporains, 1998.

JANSSEN, Peter, *Faire l'Histoire : Claude Simon*, Paris, Presses universitaires du Septentrion, 1998.

SYKES, Stuart, *Les romans de Claude Simon*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.

THIERRY, François, *Claude Simon, une expérience du temps*, Paris, Éditions Sedes, 1997.

Critique : La Terre et la guerre, N°414, Paris, Les Éditions de Minuit, novembre 1981.

Les Sites de l'écriture, Colloque Claude Simon [Queen's University, 30 octobre 1993], Paris, Nizet, 1995 (textes réunis par Mireille Calle-Gruber).

Les métaphores de Claude Simon, Frankfurt, Peter Lang, 2006 (études réunies par Irene Albers et Wolfram Nitsch).

Colloque de Cerisy, Lire Claude Simon, Paris, Les Impressions Nouvelles, 1986.

C. Ouvrages de théorie littéraire générale :

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987, traduit du russe par Daria Olivier.

BARTHES, Roland, *Essai Critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964.

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

BELLINI, Giuseppe, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Editorial Castalia, 1986.

BENEDETTI, Mario, *La literatura Uruguay del siglo XX*, Buenos Aires, Seix Barral, 1997.

BOISDEFFRE, Pierre de, *La cafetière est sur la table ou contre le Nouveau Roman*, Paris, Éditions de la Table Ronde, 1967.

BUTOR, Michel, *Essai sur le roman*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Tel, 1992.

CARPENTIER, Alejo, *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo*, Madrid, Siglo XXI, 1981.

DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

FUENTES, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*, México D.F., Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1969.

GENETTE, Gérard, *Sur Robbe-Grillet* in *Tel quel*, N° 8-9, Paris, Éditions du Seuil, 1962.

- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- GUILLÉN, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Tusquets, 2005.
- JANVIER, Ludovic, *Une parole exigeante. Le Nouveau Roman*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1964.
- PAGEAUX, Daniel-Henri, *La littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin Éditeur, Collection cursus série littéraire, 1994.
- PAGEAUX, Daniel-Henri, *Naissances du roman*, Paris, Klincksieck, Collection 50 questions, 2006.
- PAULLMAN, Leo, *La nueva novela en Francia y en Iberoamérica*, Madrid, Editorial Fredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1971.
- RICARDOU, Jean, *Le Nouveau Roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.
- RICARDOU, Jean, *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.
- RICARDOU, Jean, *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1971.
- ROCCA, Pablo, *35 años en Marcha (crítica y literatura en Marcha y en el Uruguay)*, Montevideo, División Cultural de la I.M.M., 1992.
- RODRIGUEZ MONEGAL, Emir, *Literatura Uruguaya del medio siglo*, Montevideo, Editorial Alfa, Colección Carabela, 1966.
- SARTRE, Jean-Paul, *Critiques littéraires (situations, I)*, Paris, Éditions Gallimard, Collection idées, 1947.
- SARRAUTE, Nathalie, *L'ère du soupçon*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio/essai, 1956.
- VARGAS LLOSA, Mario, *Novela primitiva y novela de creación en América in Marcha*, Montevideo, 10 janvier 1969 (p.31).
- VERANI, Hugo, *De la vanguardia a la posmodernidad: narrativa uruguayana (1920-1995)*, Montevideo, Editorial Trilce, 1996.
- WOLF, Nelly, *Une littérature sans histoire, essai sur le Nouveau Roman*, Genève, Droz, 1995.

D. Ouvrages généraux

- Le Grand dictionnaire encyclopédique Larousse*, Paris, Éditions Larousse, 1993.
- Grand dictionnaire des lettres*, sous la direction de Jacques Demougin, Paris, Éditions Larousse, 1989.
- ABOS, Álvaro, *El tábano, vida, pasión y muerte de Natalio Botana, el creador de crítica*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2001.
- BROUÉ, Pierre ; TERMIME, Émile, *La révolution et la guerre d'Espagne*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1961.
- CABANNE, Pierre, *Le cubisme*, Paris, P.U.F, Collection Que sais-je?, 1991.
- DAIX, Pierre ; ROSSELET, Jaon , *Le Cubisme de Picasso, Catalogue raisonné de l'œuvre peinte 1907-1916*, Neuchâtel, Éditions idées et calendes, 1979.
- DOMÉNECH CARBÓ, Antonio, *Los tranvías en Valencia: Transporte y Estructura Urbana, 1876-1970*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2007.
- GARCÍA DE CORTÁZAR, Fernando, *Atlas de historia de España, Apéndice en colección Historia de España de Menéndez Pidal*, Madrid, Espasa Calpe, 2007.
- PÉREZ PICAZO, María Teresa ; LEMENNIER, Guy, *L'Espagne au XX^e siècle*, Paris, Armand Colin Éditeur, Collection Cursus, 1994.
- Picasso et le portrait, réunion des musées nationaux*, Paris, Flammarion, 1996 (études réunies sous la direction de Willian Rubin).

E. Pages web :

Site web sur Onetti : <http://www.onetti.net/>

DI CANDIA, César, *Generación del 45* in *Historia de Montevideo antiguo*,
<http://memoriaviva5.blogspot.com/2008/07/generacin-del-45.html>

RUFFINELLI, Jorge, *Benedetti y yo*, Conférence à l'Université de Alicante in
<http://www.literatura.us/benedetti/jorger.html>

Site web Université de Valencia : <http://www.uv.es/republica/plano/cultura/cultura.htm>

F. Thèse consultées :

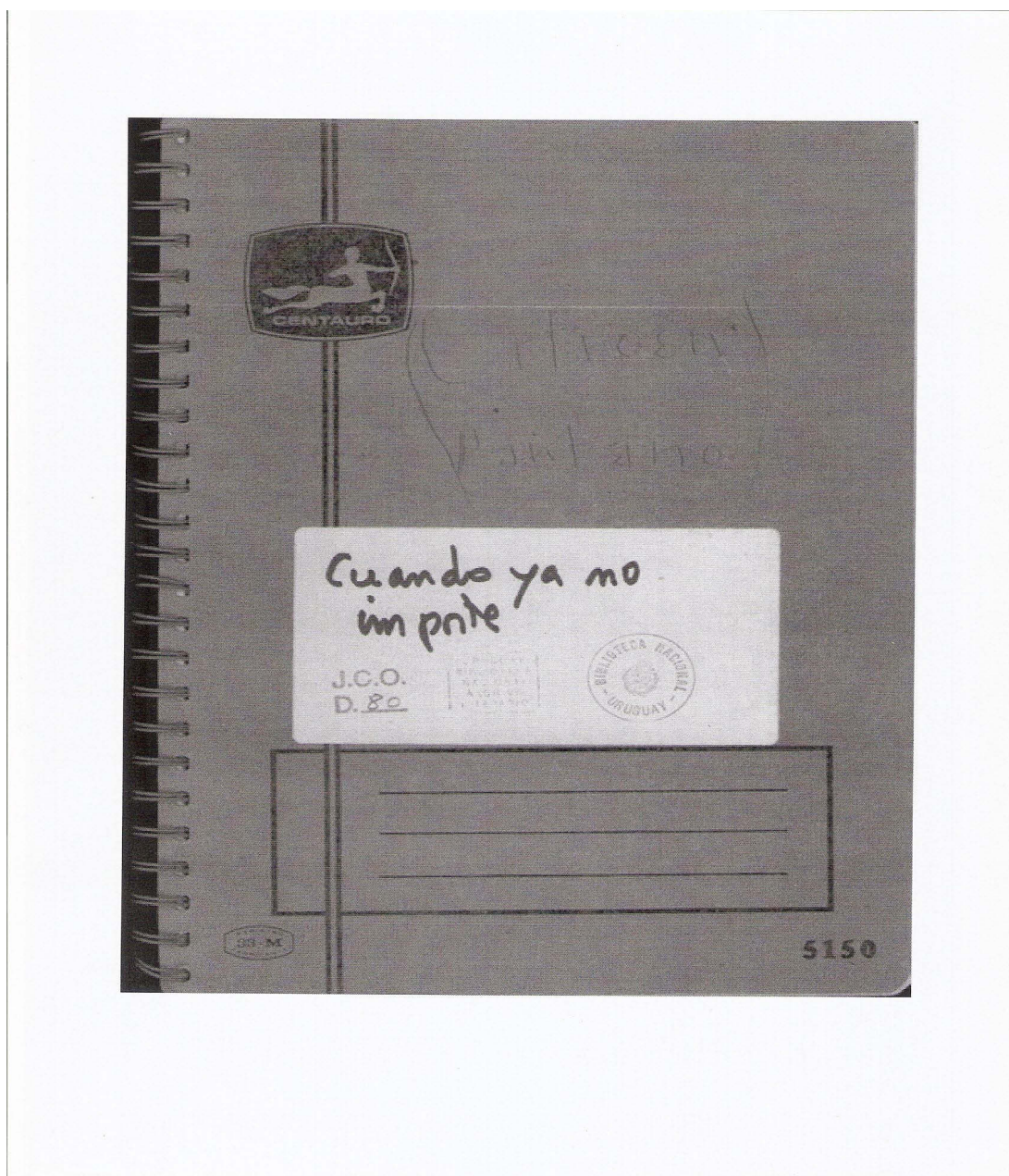
- CROFTS, Isabelle, *Nouveau Roman et récit de l'absurde : essai de narratologie comparative sur les œuvres de Claude Simon et Roberto Drummand*. Thèse doctorale sous la direction du Professeur Daniel-Henri Pageaux, Paris, Sorbonne Nouvelle, 1991.
- DJAVARI, Mohammed Hossein, *La fin du Nouveau Roman : problèmes esthétiques, problèmes de réception (à travers les romans d'Alain Robbe-Grillet)*. Thèse doctorale, Paris, Sorbonne Nouvelle.
- KOMI KALLINIKOS, Christina, *L'espace urbain dans la littérature du Río de la Plata : regards croisés sur Roberto Arlt et Juan Carlos Onetti*. Thèse doctorale sous la direction du Professeur Martine Azuelos, Paris, Sorbonne Nouvelle, 2004.
- NADIM, Roxana, *Regards croisés sur Barcelone, ville mythique dans les littératures d'expression française, castillane et catalane : du franquisme aux années 2000*. Thèse doctorale sous la direction du Professeur Daniel-Henri Pageaux, Paris, Sorbonne Nouvelle, 2008.
- SAAD, Gabriel, *Invariantes et systèmes de production du récit dans l'œuvre de Juan Carlos Onetti, étude comparée de cinq éditions de Para esta noche*. Thèse doctorale sous la direction du Professeur Paul Verdevoye, Paris, Sorbonne Nouvelle, 1979

Annexes

Annexe I : Manuscrits d'Onetti.

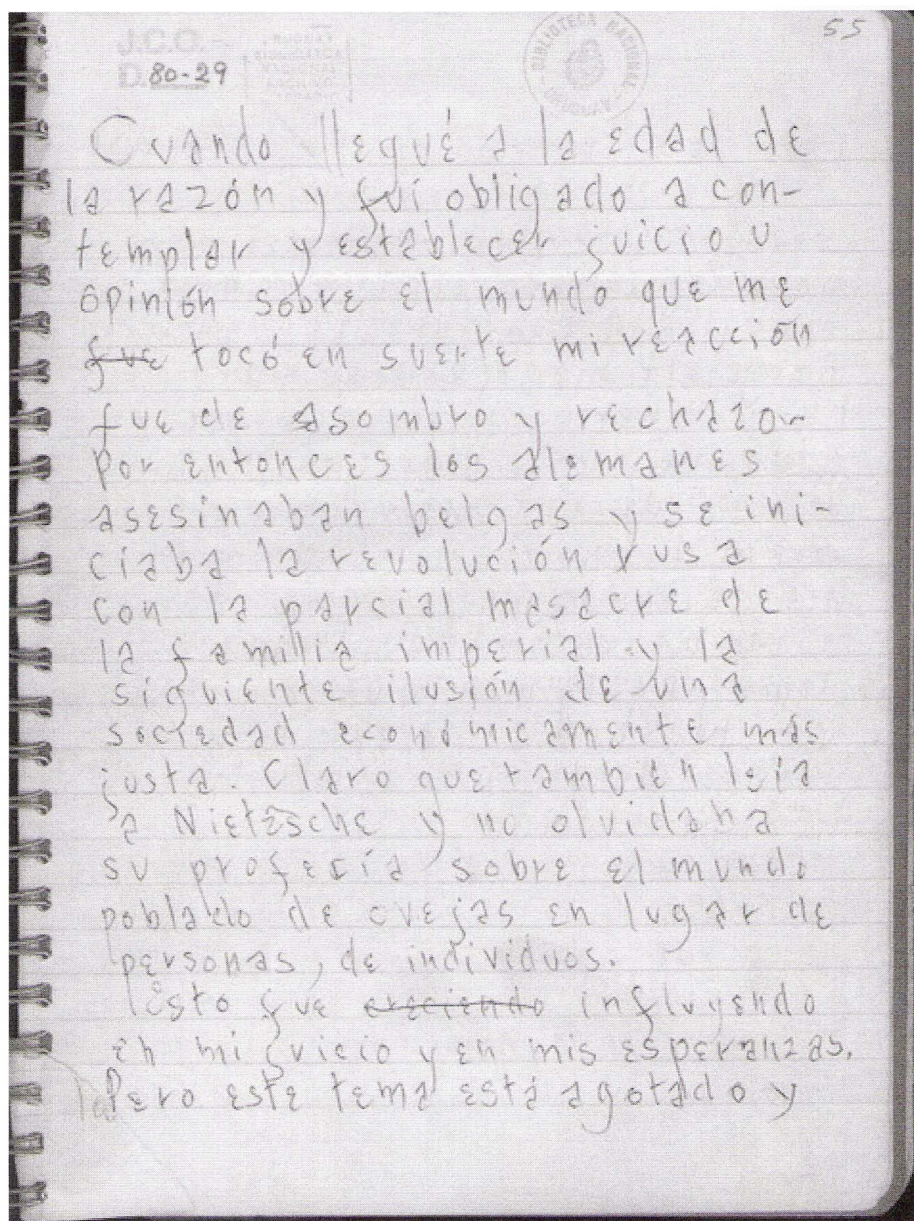
1. Manuscrit de la Couverture du Manuscrit de *Cuando ya no importe*, 1993.

Source : Bibliothèque nationale de Montevideo.



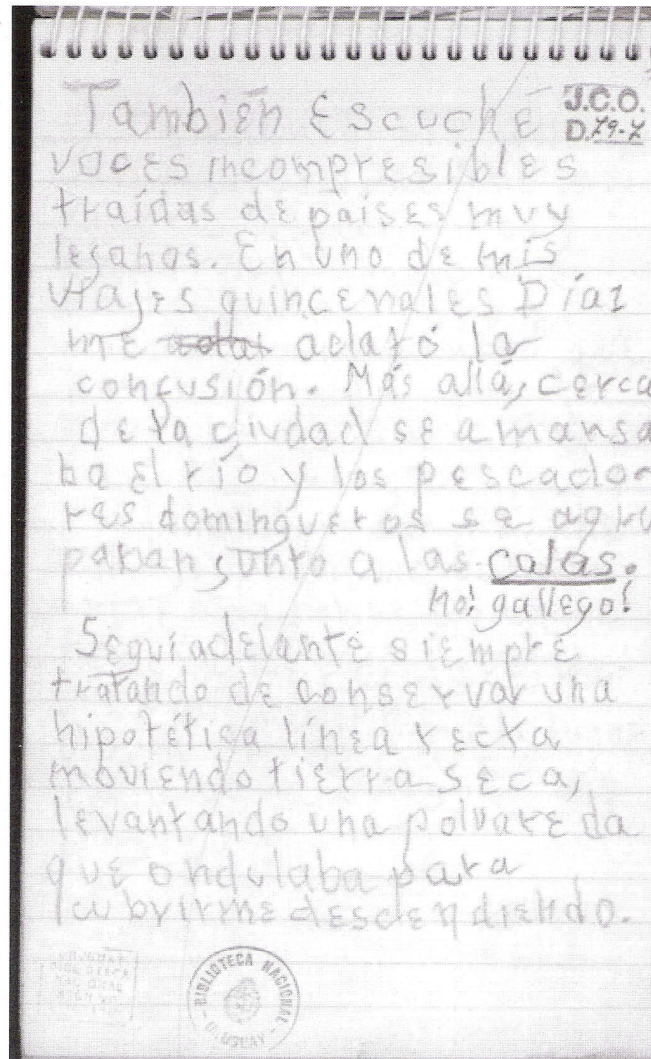
2. Manuscrit de *Cuando ya no importe*, 1993.

Source: Bibliothèque nationale de Montevideo.



3. Manuscrit de *Cuando entonces*, 1987.

Source: Bibliothèque nationale de Montevideo.



Nous pouvons observer qu'à un moment donné Onetti a barré le mot « calas » et a écrit entre points d'exclamations « no ! gallego ! ». Le mot « gallego » veut dire « galicien » et se réfère aux personnes qui viennent de la région de Galice

en Espagne. Cependant, dans la région du Río de la Plata, le mot « gallego » identifie à toutes les personnes espagnoles. En employant ce terme dans son manuscrit, Onetti montre sa volonté de garder et de s'exprimer en langue uruguayenne.

Annexe II : Les Demoiselles d'Avignon, Pablo Picasso.



Les Femmes d'Alger, Pablo Picasso, 1907.

Annexe III :Portrais de Fernande, Pablo Picasso.



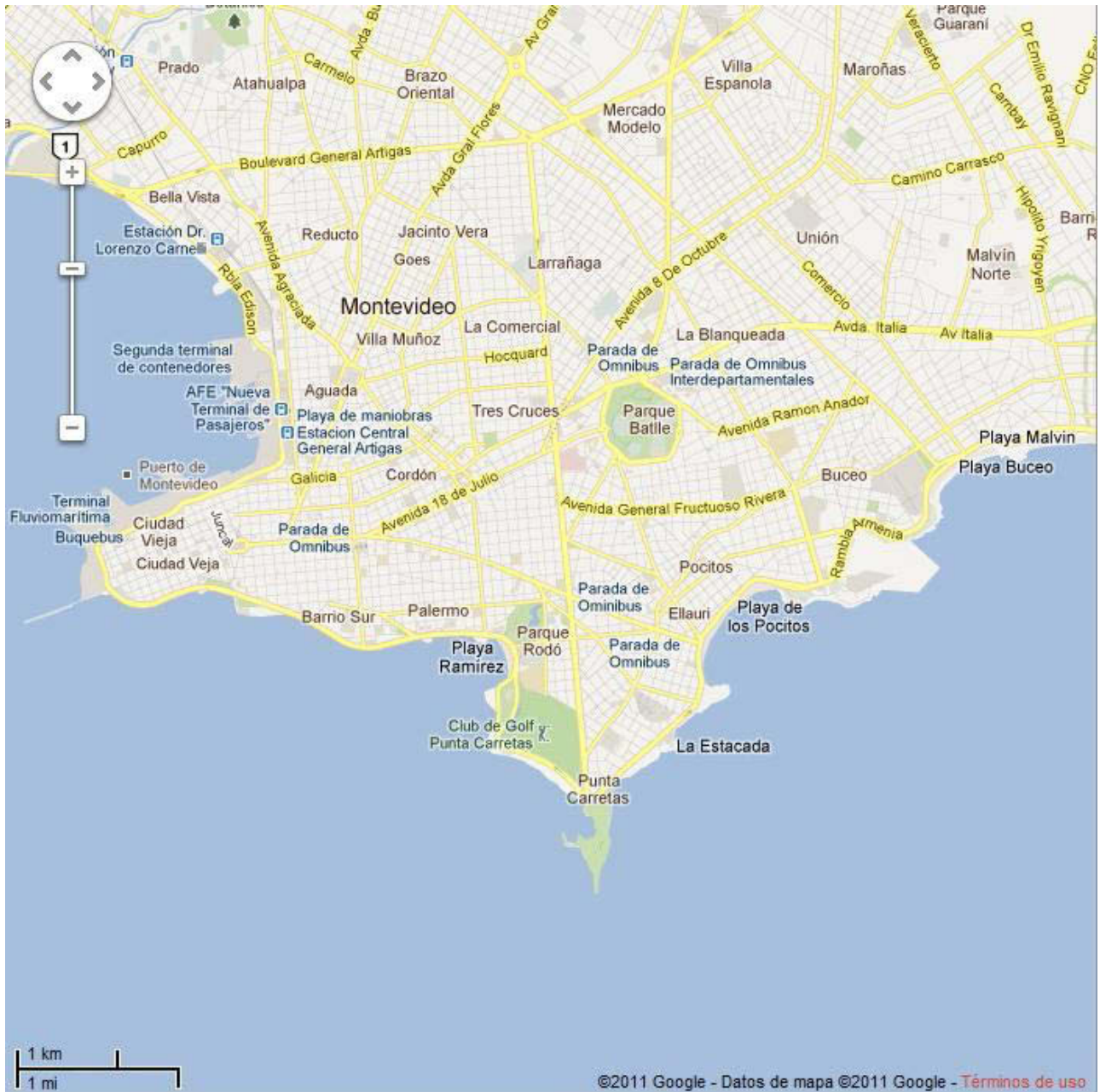
Portrait de Fernande, Horta de Ebro, Pablo Picasso, 1909.

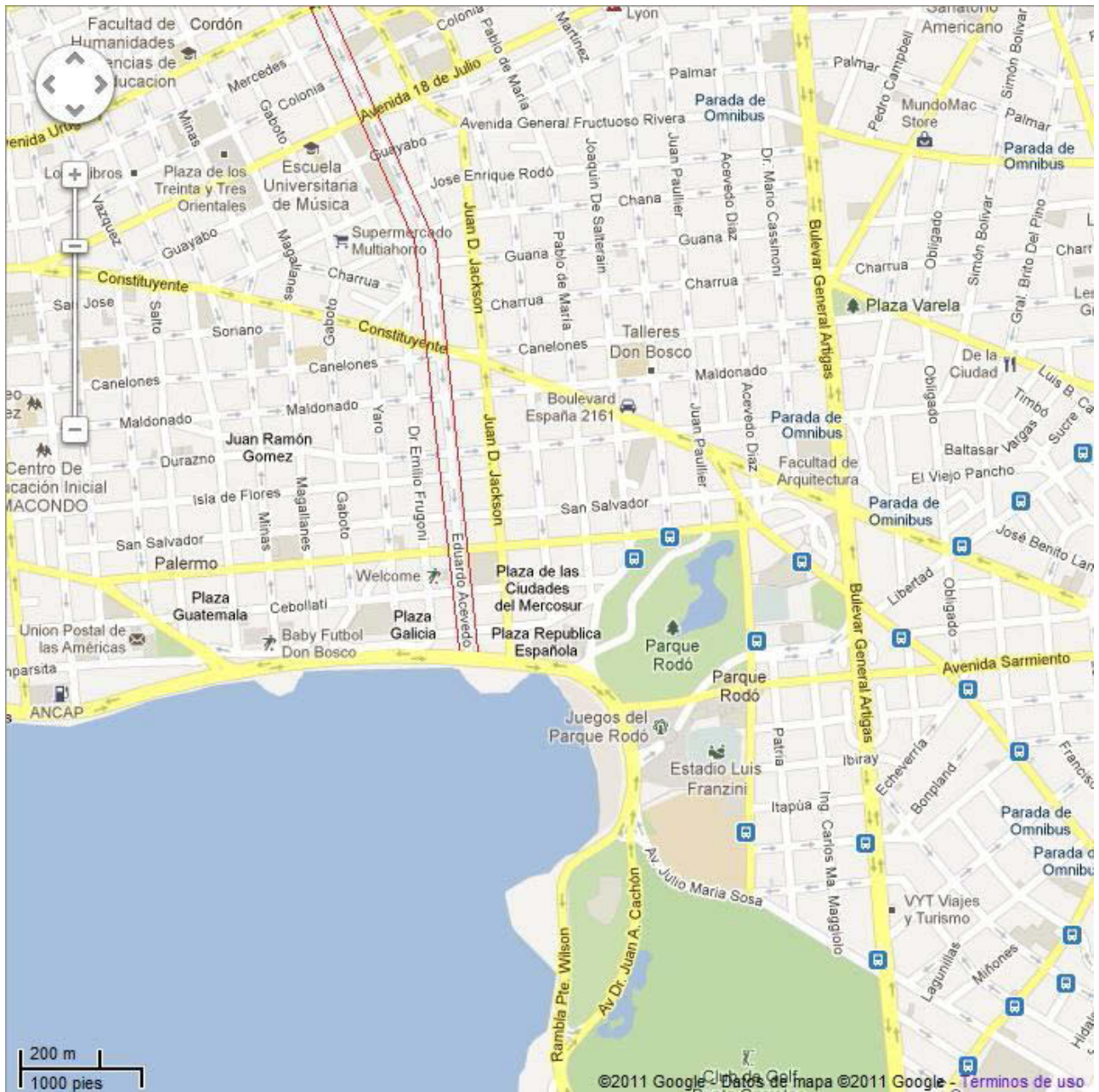


Portrait de Fernande Olivier, Pablo Picasso, 1909

Annexe IV : Plans de la ville de Montevideo, Uruguay.

Source : Google maps.





Annexe V : Plans de la ville de Valencia, Espagne.

1. Plan de la ville de Valencia, Espagne.



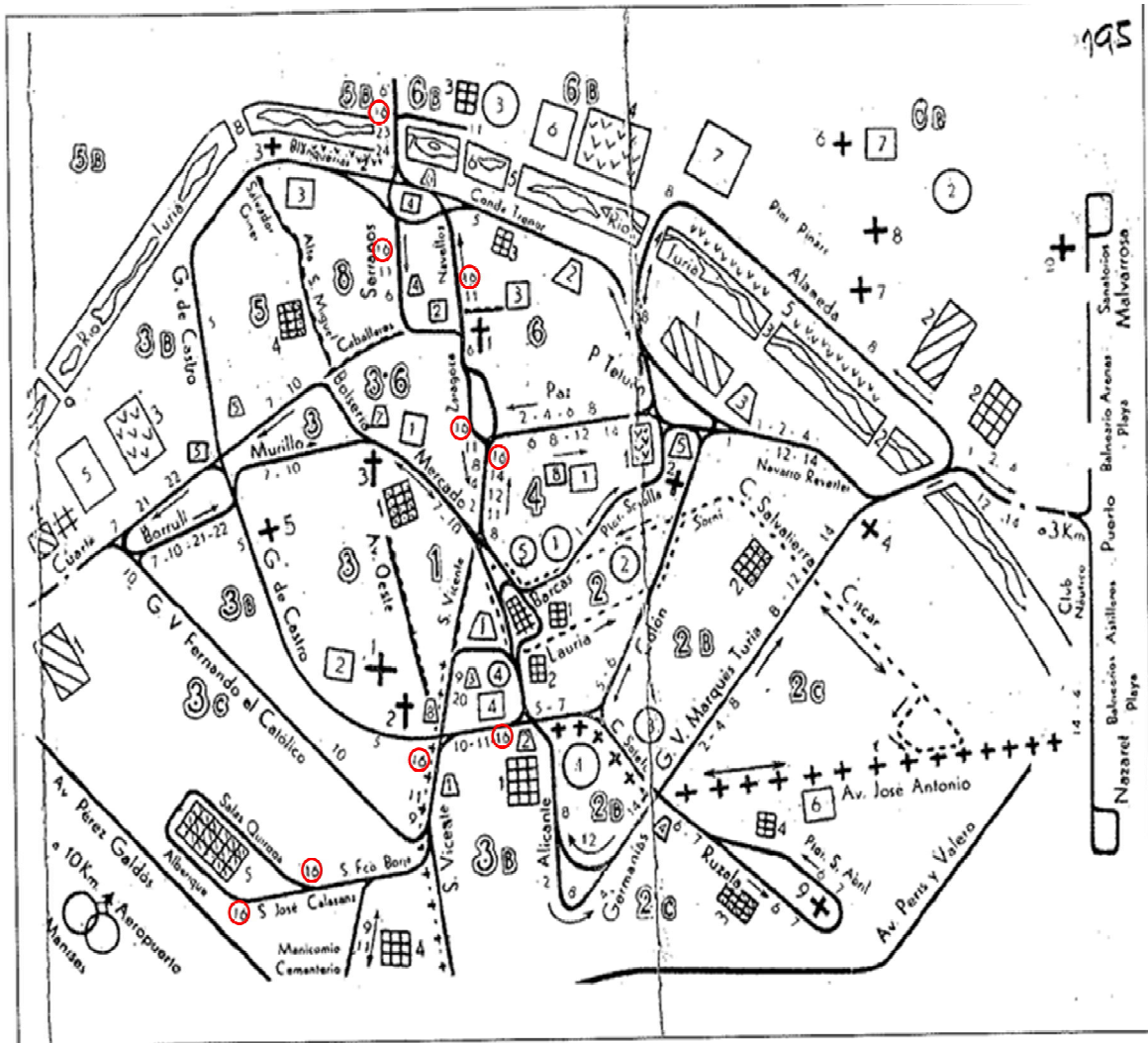
1 N. Sra. de los Desamparados
2 San Esteban

3 Palacio del Marqués
Dos Aguas

4 Corpus Christi
5 Colegio del Patriarca

2. Plan du Tramway de Valence lors pendant les années 50.

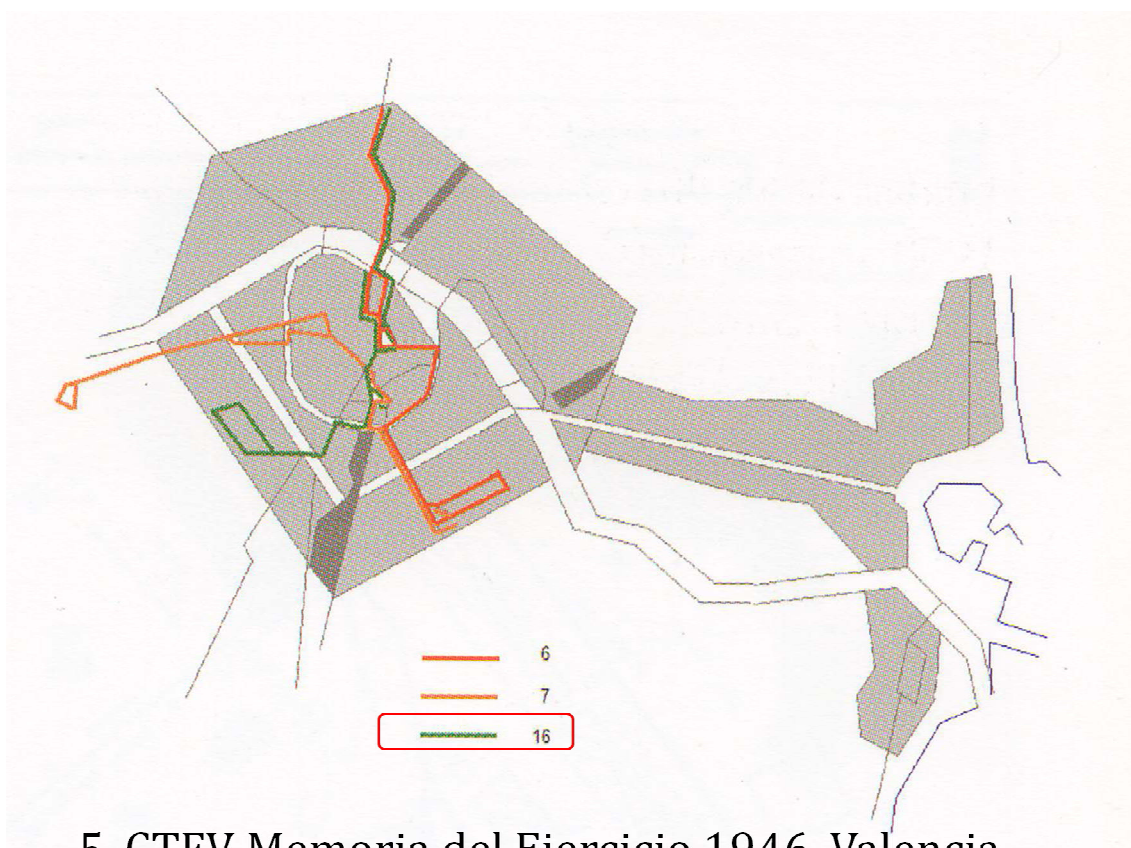
Source : Doménech Carbó, Antonio, *Los tranvías en Valencia: Transporte y Estructura Urbana, 1876-1970*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2007.



Nous avons entouré nous même le trajet du tramway n° 16 dans le plans où apparaissent les différentes lignes de tranvays de Valence car c'est celle qui correspond au parcours qui apparaît dans Le palace, et nous voulions pouvoir l'identifier plus facilement.

La ligne de Tramways n° 16 a été inaugurée le 28 juin 1948. C'est-à-dire qu'elle n'existait pas lors du premier voyage de l'étudiant à ville du Palace. Encore une fois les temps se mêlent dans la mémoire. Par ailleurs, nous avons remarqué

quelque chose d'assez symbolique à nos yeux. Dans le parcours de la ligne n° 16 du tramway, celui-ci passe par ce qu'à l'époque s'appelait « Plaza del Caudillo », qui veut dire chef militaire et qui renvoyait à celui qui avait été le « Caudillo », c'est-à-dire, le dictateur Franco. Or, Simon omet cet arrêt dans son récit, il énumère tous les arrêts sauf celui-là. C'est sûrement parce que Claude Simon a lutté contre le franquisme et ne reconnaît pas Franco comme « Caudillo » et donc comme chef de la nation. C'est sûrement une façon d'exprimer son rejet mais aussi d'éviter de trop identifier l'espace et le temps.



5. CTFV Memoria del Ejercicio 1946. Valencia

Annexe VI : Évolution du territoire espagnol pendant la guerre civile (1936-1939).

Source : GARCÍA DE CORTÁZAR, Atlas de historia de España, Madrid Espasa Calpe, Apéndice en colección Historia de España de Menéndez Pidal, 2007 (p. 488).













Annexe VII : Entretien à Litty et à Dolly.

Extractos de la entrevista⁸⁶⁴ a Litty⁸⁶⁵ y a Dolly⁸⁶⁶ : Viaje al mundo de Onetti: un viaje de ida...

Parte I

Introducción:

- Litty : Te voy a enseñar un libro lindísimo que me regalaron hace poco, es una edición, no sé si alguien te lo llegó a mostrar...Es un libro basado en fotografías de su vida [de Onetti], es lindísimo...Ya mismo lo voy a traer para que lo veas. Se hizo en España.

- Marta : Ah! No, no lo conocía.

Se va a por el libro...y vuelve...me lo da y yo mientras me pongo a ojearlo...

- Litty : He pensado que luego podemos llamar a Dolly que vive aquí a unas cuadras...

- Marta : Pensaba que estaba en Madrid.

- Litty : Bueno vive, reparte su tiempo. Cuando está en Buenos Aires vive en la casa de su familia con su hermana.

- Marta : Es muy bonito el libro.

- Litty : Sí está hecho con enorme cariño. Muchas fotografías las aportó Dolly... Y viene con este señalador y una fotografía original de Onetti en cada uno.

- Marta : Es serie limitada.

- Litty : Sí se hicieron 100 ejemplares.

Se va a por el café...

⁸⁶⁴ Esta entrevista tuvo lugar el 22 de abril del 2011 en Buenos Aires.

⁸⁶⁵ María Isabel Onetti (Litty) nació en Buenos Aires el 26 de julio de 1951, hija de Juan Carlos Onetti y de Elizabeth María Pekelharing, la tercera mujer de Juan Carlos Onetti; se separaron en 1954.

⁸⁶⁶ Dorotea Muhr (Dolly), cuarta y última mujer de Juan Carlos Onetti, se casaron en 1955 y compartió con ella el resto de su vida.

La primera parte de la entrevista transcurrió en casa de Litty en Buenos Aires, en torno a un café y al libro sobre Onetti que me trajo al principio y que yo voy ojeando poco a poco durante toda la conversación. Después Litty me acompañó a casa de Dolly que vive muy cerca. La segunda parte de la entrevista tiene lugar en casa de Dolly, estamos las tres.

Litty y su padre...

- Litty : En la Biblioteca...ahí es donde la conocí a Elena que hizo el enlace entre nosotras...

- Marta : Cuando « El homenaje⁸⁶⁷ »...Debió de ser muy bonito...

- Litty : Sí sí...Fue muy importante. Bueno, creo que fue darle un reconocimiento que se venía demorando en Uruguay. Y también en mi propia vida, tuvo importancia todo ese « revival » digamos porque lo tenía como una parte de mi identidad olvidada, relegada, por mi propio camino...Y bueno participar en eso...

[Un largo silencio]

Antes había habido un homenaje llamado « La movida Onetti⁸⁶⁸ »...

- Marta : ¿Fue en Colonia?

- Litty : Fue en Colonia sí, que lo organizó Elena, y también hubo un panel de personas que lo conocían...me hicieron preguntas y dije cosas que yo no sabía. Así que bueno, para mí es como un ejercicio que me hace bien...En dosis moderadas claro...

Litty, su infancia, su historia, su padre...

- Litty : Se separaron mis padres cuando yo era muy chica. Mis padres se conocieron en Buenos Aires durante una época en la que él se radicó acá como periodista trabajando

⁸⁶⁷ Hace referencia a la conferencia de recepción de los manuscritos de Juan Carlos Onetti, donados por su mujer, Dolly, a la Biblioteca Nacional de Montevideo en el 2004. Fue acto simbólico de acogida de los manuscritos (que se depositaron en el 2009), fue muy emotivo ya que movilizó a numerosos intelectuales uruguayos que participaron. El discurso de Litty, que por primera vez habló, como hija de Onetti, en público, inauguró la conferencia. A partir de este coloquio se publicó el libro *Bienvenido Juan, textos críticos y testimonios sobre Juan Carlos Onetti*, editado por la Biblioteca Nacional de Montevideo; un libro que recoge los textos que se presentaron en la conferencia.

⁸⁶⁸ Hace referencia a un Coloquio que se organizó en 1994 en Colonia del Sacramento, Uruguay, para rendir homenaje a Juan Carlos Onetti.

para Reuters. Y mi madre que sabía muy bien inglés, por su educación, por su familia holandesa que tenía mucha conexión con los idiomas, trabajaba como ayudante de secretaria, asistente en Reuters y así es como se conocieron...

- Marta : ¿Y luego él se volvió a Montevideo?

- Litty : Y luego él se volvió a Montevideo sí, y yo me quedé acá. Y comenzó su vida con Dolly que fue su pareja estable hasta el final...Y con Dolly nos seguíamos viendo porque mi madre y Dolly habían ido al colegio juntas. Y siguieron con una relación entre ellas bastante cordial...yo creo que mi madre se lo sacó de encima...

[Risas]

Así que me parece que no había rencores...Entonces Dolly venía a visitar [a Buenos Aires] a su madre y a su hermana todos los meses a ver cómo estaban y a comprarle [a Onetti] libros en la calle Corrientes donde están las librerías de viejos, enormes, en la capital...y pasaba por casa antes de tomar el buque⁸⁶⁹ que la llevaría de regreso...Entonces el vínculo en realidad con mi padre, si bien fue distante, le reconozco siempre a Dolly que lo mantuviera, en realidad mi madre debería reconocerle pero bueno...Era a través de las visitas de Dolly que ese vínculo se podía mantener...

[Un silencio profundo]

Y luego no sé, Dolly siempre contaba sobre distintos personajes de la familia que yo no conocía que mi madre sí. Hasta que un día, no sé, yo tenía quince o dieciseis años y le dije: « ¿Quiénes son todas estas personas? » Entonces armé un mini árbol para saber quién era quién y decidí ir a conocerlos. Y bueno, me tomé un avión cuando no todo el mundo viajaba en avión pero yo largué, y así conocí al otro lado de la familia porque no había ningún uruguayo en mi familia viviendo en Buenos Aires. Era mi familia holandesa solamente que yo frecuentaba aquí en Buenos Aires...

- Marta : Entonces fuiste a Uruguay...

- Litty : Fui a Uruguay, sí, y comencé a llevarme muy bien con una prima con la que somos hasta hoy amigas, primas y amigas. Así que fui reconstruyendo un poco esa

⁸⁶⁹ El *buquebus* es el barco que va de Buenos Aires a Montevideo cruzando el Río de la Plata.

historia...y Ahí lo volví a conocer [a Onetti], con las dificultades del caso...me hizo bien, me hizo mal...Y bueno me llevó creo que toda la vida, desentrañar finalmente qué pasaba... Pero creo que ha mermado mi interés en establecer las cosas...Y bueno, seguimos viéndonos algo, algunas cartas tengo...recibidas de él, y mis respuestas Dolly o me las devolvió o me dio fotocopias...

También el libro de María Esther⁸⁷⁰ creo que fue muy movilizador para mí porque era un tema ajeno a mi vida diaria, mi relación con mi padre era una cosa que estaba como sepultada...y eso me hizo bien, porque los desafíos me interesa. Y luego más fuerte fue « La movida » porque me manifesté en público...

La huella de Onetti...

- Litty : Así que sí, han sido ocasiones puntuales en las que de golpe su figura se presenta y la tomo. Pero sino mi vida transcurre sin esa interferencia aunque sí he sido lectora de él y realmente considero que es « un viaje de ida » como lo llamo...

- Marta : ¿Sí? Un viaje de ida...

- Litty : Sí, creo que no volvés la misma persona, creo que tiene ese poder...

[Silencio]

Leí su obra de un tirón un año que vivimos en Inglaterra, su obra hasta ese momento, el año 80. Leí la publicación de Aguilar que llevé conmigo...tuve un año de ama de casa que no trabajaba y entonces tuve tiempo de leer, y a la vez leí literatura inglesa que también eso forma parte de mí, e hice como un quiebre en ese momento. Como que sentía que había dos opciones, una cosa medio maniquea, y que yo podía ser de esta manera o ser de esta otra y me incliné por el protestantismo militante o algo así...

[Risas]

⁸⁷⁰ GILIO, María Esther, *Construcción de la noche: La vida de Juan Carlos Onetti*, Buenos Aires, Editorial Planeta, 1993.

- Litty : ¿Viste? Producir, ser útil, ser activa...todo eso. Y lo demás lo dejé como enterrado...Y recién con los homenajes y « La movida », me di cuenta de que yo también llevaba a esa persona dentro de mí y que podía darle un lugar sin que mi vida se descalabrara...Porque estaba siempre ese temor. Para mí era muy importante tener mi familia constituida y no acercarle problemas a mis hijos, y no estar en un embrollo metafísico. Entonces yo me elegí una personalidad más convencional si se quiere...y ahora soy más permeable dentro de mi persona...desde hace unos años ya...Osea que no lo niego, no lo asumo, pero bueno está...

- Marta : Pero ha dejado su huella...

- Litty : Sí sí sí...

La mujer onettiana...

- Marta : Yo quería preguntarte cómo ves la mujer onettiana, ¿Qué opinas?...Porque se han dicho tantas cosas...

- Litty : Bueno, lo que sé es que lo desafié [risas] sí, lo desafié porque no sé, él tiene un horror frente a lo que es realmente femenino, lo que nos distingue, lo vuelve como algo abyecto...incluso usó una palabra horrible, que no me viene a la mente en este momento...sí, me viene « hedionda »...

- Marta : Es verdad, sí...

- Litty : Entonces en « La movida Onetti » me confesé así públicamente « hedionda y cuatro veces hedionda » porque había tenido mis cuatro hijos, entonces me pongo en el lugar de decir: « pobre »... (...) No poder vivir con felicidad lo que es natural y propio y genuino del género opuesto...

- Marta : ¿Tú piensas que es de verdad algo contra lo femenino?

- Litty : Yo creo que, no sé, tal vez sea una especie de celos patológicos...que la mujer no puede ser plenamente de él si tiene ese hijo que los divide...podría ser...

- Marta : Porque esta todo el lado que aparece en El Pozo por ejemplo, con el monologo de Linacero, tan fuerte, que dice que una mujer se pierde cuando se casa porque ya solo sirve para conocer los diferentes tipos de carne y toda clase de cosas prácticas... A mí se me ocurre pensar que podría ser una especie de rechazo a la mujer convencional de aquella época que era educada para casarse, tener hijos, ser ama de casa y ocuparse de ese tipo de cosas prácticas, porque hoy en día las mujeres no son así...

- Litty : Sí, o porqué esa persona ha de perder la magia... question ?

- Marta : Claro.

- Litty : Yo lo veo como una deficiencia, como una incapacidad de relacionarse con algo real, con el sexo femenino... me parece muy extraño eso...

- Marta : Sí, desde luego lo es...Pero sin embargo con Dolly tuvo una relación muy larga y fluida...

- Litty : Bueno, con Dolly no tuvieron hijos...

El exilio...

- Marta : Porque a él el exilio le afectó muchísimo ¿Verdad?

- Litty : Sí le afectó muchísimo, y después ya se le hacía imposible volver y ver la ciudad cambiada, los amigos desaparecidos o muertos...Luego quisieron invitarlo, cuando volvió la democracia, pero ya le pareció que era imposible...Osea nunca se dejó usar políticamente...

El viaje de ida...

- Litty : Yo después tengo una pregunta para hacerte sobre su escritura...

- Marta : Bueno, si me la quieres hacer...

- Litty : Para mí que hay algo en su forma de construir sus oraciones, su gramática digamos, que yo no sé si parte del efecto hipnótico o de confusión que genera, no es algo directamente neurológico que te genera una cosa en el sistema cognoscitivo digamos...como usa...habrás visto, que a veces en un solo párrafo va cambiando de punto de vista...

- Marta : Sí, totalmente.

- Litty : Yo me pregunto si eso no es algo que te va desacomodando la comprensión. Y Entonces es como que tenés que mirar, volver a mirar y genera un estado de confusión que puede conducir a la angustia yo creo...

- Marta : Pienso que justamente esa manera de escribir que tiene, hay que ser un lector extremadamente atento para no perderse...y creo que es lo que ha hecho que no sea un escritor « de masas » por decirlo de alguna manera...A la gente la cuesta leer un libro como Los adioses...y eso que tú dices del punto de vista se ve mucho en los personajes por ejemplo, puesto que nunca acabas de saber cómo son sus personajes...

[Silencio]

Yo pienso que es, en realidad, el proceso de la creación... como si quisiera que el lector asista al proceso de la creación...

- Litty : Entonces te provoca, te desconcierta...

- Marta : Y al final también pienso que tiene que ver con el hecho de que nada es objetivo, depende de quién lo vea, como se vea etc...Pero sí pienso que hay algo de eso...en todo caso, mueve algo...

- Litty : Sí, mueve algo...yo creo que es como palabras que están faltando, o palabras que están en una lengua extranjera...tenés que llenar esos huecos...y creo que sí, que genera una confusión...

Onetti siempre sorprende...

- Litty : Otra faceta de mi padre que descubrí hace poco, un año o algo así...esto nunca termina...fue la publicación de sus cartas a Julio E. Payró⁸⁷¹. ¿Las leíste?

- Marta : Sí, las descubrí en Montevideo y las leí este último mes.

- Litty : Me impresionó muchísimo. Realmente vi en él lo que no creí que existía. Él nunca la jugó de intelectual, para nada...Y en esas cartas es un intelectual.

- Marta : Sí, lo es.

-Litty: Sí, lo ves plasmado en esas cartas...

- Marta : Sí, a mi me parecieron muy interesantes y también la leyenda negra que gira en torno a él que era un ser muy osco...Estas cartas demuestran lo contrario en realidad...Y desde luego tenía muchos conocimientos, con unas referencias increíbles, un intelectual...

- Litty : Sí, y sostener amistades a lo largo de los años, sin las clásicos reuniones de comités, ni cocteles ni inauguraciones, nada de eso, pero amistades verdaderas...Los que lo han querido lo han querido bien, y aceptando esas limitaciones, esas condiciones que ponía...

- Marta : Esas cartas son muy interesantes...

- Litty : Son increíbles...

⁸⁷¹ Juan Carlos Onetti, *Cartas de un joven escritor, correspondencias con Julio E. Payró*, op.cit.

- Marta : Lo que me sorprende es que esas cartas no estén en el archivo en la Biblioteca [Biblioteca Nacional de Montevideo] y estén en una biblioteca americana.

- Litty : Es que las vendió la viuda de Payró...

La donación...

- Litty : Dolly donó todo lo que tenía.

- Marta : Que es lo que yo estuve mirando...

- Litty : Para mí también fue importante esa movida y la donación porque yo tenía un texto de él en casa durante años, muchos años. Y como se iba desmembrando porque estaba en un papel ya muy viejo, lo transcribimos con una de mis hijas y lo conservamos. Y finalmente pude donar lo que quedaba de ese manuscrito, bueno quedaba bastante, a la Biblioteca [Biblioteca Nacional de Montevideo] se llama El último viernes.

- Marta : Sí, pude verlo...

Una historia onettiana...

Después de estar mirando juntas el libro de homenaje a Onetti que tengo sobre mis rodillas desde el principio...Litty me muestra fotografías y rememora recuerdos con su padre: Onetti con sus nietos, forcejeando, jugando...

- Marta : Bueno, entonces, en realidad te pudiste reconciliar un poco...

- Litty : Claro, sí, más que reconciliarme, creo que integrarme...a mí misma, con las diferentes vertientes de mi historia y los personajes fuertes de ella...Darle lugar a todos...

Parte II

Sobre el Nouveau Roman...

- Marta : Los autores que yo estudio del Nouveau Roman, yo creo que Onetti sí que los leyó...En varias entrevistas que he ido encontrando hace referencia a Robbe-Grillet y dice que no le gusta...Dice que esta gente ha hecho de la técnica algo deliberado y que no le interesa. Pero a mí me gustaría saber si él lo leyó...

- Dolly : Me acuerdo que había comentado sobre la descripción de La jalousie, ¿son las «fenêtres » no?
- Marta : Sí, son las celosías.
- Dolly : Sí las celosías, sí. Bueno y empieza la novela con una descripción interminable de las celosías ¿es así? Bueno y con eso ya parece que lo mató.
- Marta : Entonces ¿él lo leyó seguro en francés?
- Dolly : No sé si en francés o en español, no sé...
- Marta : Pero ¿lo leyó?
- Dolly : ¿Todo? No sé, no sé, no creo...
- Marta : ¿Pero La jalousie?
- Dolly : Bueno, no puedo poner la mano en el fuego que leyó todo...pero me parece difícil porque si se irritaba con él igual lo dejó...
- Marta : ¿Leía bien francés e inglés?
- Dolly : Si en una época leyó muchísimo, en francés e inglés, inglés especialmente, leyó Faulkner...Pero ya los últimos años estaba cansado y le era mucho esfuerzo entonces me pedía todo en español...

La donación II...

- Marta : He estado este último mes y medio en Montevideo trabajando con los archivos en la Biblioteca.
- Dolly : ¡No! ¿Y tuviste suerte? ¿Te dejaron ver las cosas? ¡Contáme!
- Marta : Sí, bueno para mí ha sido una experiencia extraordinaria...
- Dolly : Te viniste de Paris para ver los originales...
- Marta : Sí, bueno, vine para consultar el Fondo Onetti, los manuscritos... Poder estar en contacto con eso después de tantos años trabajando sobre su obra ha sido importante...Y bueno poder tener acceso a muchas obras críticas que se han publicado en Uruguay y a las que no había tenido acceso...
- Dolly : Bueno, lo ves, yo tenía razón...Juan tiraba todo al canasto...

[Risas]

Terminaba una página y hacia « cha », y bueno lo rescaté todo sin pensar...Nunca pensé que sería importante....

- Dolly : Se nos escapó El astillero...

[Un gran silencio]

Todo el original de El astillero...Cuando llegamos a Montevideo estaba todavía en borrador. Yo lo pasé a máquina, estaba trabajando en una oficina, con permiso del jefe, y lo pase toda a máquina y lo mandamos a la editorial que lo publicó después, que es...no me acuerdo ahora, bueno no importan...Y bueno era un concurso, y como pusimos o bueno yo puse la dirección de Uruguay, le dieron el premio, pero lo descalificaron porque parece que en las bases decía que tenía que vivir en Buenos Aires, una taradez nuestra porque podríamos haber puesto una dirección de acá. Bueno, pero lo publicaron, gratis claro, pero es preciosa esa edición, muy linda. Y así fue. Pero luego, desapareció [el original] y está en el Uruguay, o estuvo. Igual lo tiraron cuando nos fuimos, que nos fuimos muy de repente y ciao. Pero me da una pena...Estaba todo en un libro, lo recuerdo bien...

- Marta : Sí, no estaba El astillero...

La mujer onettiana II...

- Dolly : Bueno, muy criticado por todo el mundo en el sentido de lo que pensaba...lo que pensaba él de la mujer, ¿Te acuerdas de tu discurso? Contáselo, fue muy bueno...

- Litty : Le conté que fui 4 veces hedionda...

[Risas]

- Dolly : Así empezó su discurso, estuvo genial...además sin papeles, así lo dijo....

[Silencio]

Pero yo pienso que, en cierto sentido, tiene razón Juan, no sé, esto es una opinión particular...yo con mis amigas (vos no tanto sos una mujer con oficio, independiente [refiriéndose a Litty]) pero yo he visto tantas amigas mías, con quien tenía hermosas conversaciones, nos llevábamos fantástico. Y tienen un hijo, y no hablamos más que de

pañales...y no sé cuánto, claro es una época, pero a veces se queda...Él tiene algo de razón en esto, sí, pero bueno, es lógico ¿no?

- Marta : Yo pienso que hoy en día la mujer ha evolucionado y ya no sirve solo para procrear...

- Dolly : Es otro tipo de mujer, sí, tenés razón...

- Marta : Entonces igual lo que él hace es una crítica hacia la mujer en ese contexto histórico y social...

- Dolly : De esa época.

- Marta : Sí, de esa época...Sí, yo creo que hay algo de eso, aunque puede que también sea verdad que el factor de los hijos condiciona...

- Litty : Que lo aleja, que hace que el vínculo sea menos exclusivo y esté celoso...

- Marta : Sí, aunque igual si viera las mujeres de hoy en día no pensaría lo mismo...

- Dolly : No, supongo que cambiaría, hasta cierto punto...

- Litty : Sí, aunque me parece que el tema del hijo para él era un factor que incomodaba...A mi me preguntó una vez si yo seguía reproduciéndome como un conejo...

[Risas]

Onetti en el mundo...

- Marta : La historia, a él le preocupaba mucho...

- Dolly : Bueno, sí, lo primero que hacía por la mañana era leer todos los diarios, y sabía mucho...Y además estaba muy al tanto de la política, acá, en Uruguay, y en España. En España aprendió toda la historia. También recibía los diarios del Uruguay cuando vivíamos allá.

- Litty : Estaba encerrado pero no desconectado...

- Dolly : No, no para nada.

- Marta : No vivía al margen.

- Dolly : No, no para nada, estaba muy informado...Además veía a mucha gente que venía a verlo, escritores, amigos...

[Silencio]

¿Tenés la grabación de Chao⁸⁷²?

- Marta : Tengo el libro...que me parece muy bonito.

- Dolly : Es fantástico, porque Chao, simpatiquísimo con Juan, estuvo tres días enteros grabando todo esto. Y ya venía con un coso así preparadísimo; y leía un pedacito de una novela y decía: « ¿De dónde es? » Y Juan la mitad del tiempo no sabía, porque nunca releía sus obras...

El exilio II...

- Marta : El exilio le marcó totalmente...

- Dolly : Sí y no. Al principio sí, Claro ¿Te imaginás? Salir de ahí. Además, yo creo que para Juan la decepción en su país tan querido, tan maravilloso, tan perfecto, no había ejercido, no había nada...era una cosa social...Al principio fue terrible, el cambio brusco, además no querido, no lo echaron pero se puede decir que sí...Y luego un país que se negó a conocer, porque vino una vez una periodista y dijo: « Vengo a hacerle una entrevista sobre Madrid », y él dice: « Bueno, vienes al lugar equivocado, yo no he visto Madrid ». Y ya hacía un año que estaba ahí...No salía casi, y cuando salía leía, cuando estaba en el taxi, osea que no se enteraba más que de los lugares donde hablaba...era como bajar la persiana...

[Silencio]

Pero después de dos años, un poco volvimos a hacer un ambiente uruguayo, los diarios uruguayos, los amigos, había muchos uruguayos, Hortensia por ejemplo, Guido Castillo, había muchísima gente uruguaya, amigos nuestros de Uruguay que se fueron con nosotros...Y yo creo que cuando empezó a escribir de vuelta, le costó eh, pero cuando volvió a escribir, ya un poco lo superó...Y cuando le invitaron a que volviera él ya no quiso volver...un poco decía porque él estaba viejo y toda la gente que conocía estaban viejos también...

- Marta : El exilio en algunos relatos suyos está presente...

- Dolly : Sí, hay uno de un detective...

⁸⁷² *Un posible Onetti*, op.cit.

- Marta : Presencia...
- Dolly : Sí Presencia, es fantástico ese...No sé de donde lo sacó ese, no sé si había una anécdota...Ahora no recuerdo...
- Marta : Además el personaje que está exiliado es un sanmariano exiliado en Madrid. Un poco el reflejo de él podría ser...
- Dolly : Sí, sí...
- Marta : Esta muy presente el exilio pero interior en su obra...
- Litty : Y bueno Santa María es un exilio...

Onetti autodidacta...

- Marta : ...En el contexto uruguayo que vivió Onetti, « la edad de oro », se puede decir, él fue medio autodidacta...
- Dolly : Absolutamente, se iba la biblioteca a leer cosas de niños...Él ni siquiera llegó a secundaria...
- Marta : No llegó a secundaria claro, es muy fuerte...
- Dolly : Bueno es lectura, es autodidacta...
- Marta : Pero en ese contexto cultural de efervescencia, con escritores tan fecundos, ese contexto también fue partícipe de la proliferación de un Onetti autodidacta...Con Marcha por ejemplo...
- Dolly : Bueno Marcha tuvo mucho que ver...Bueno, él sacó Marcha...con los pies sangrando, como decía. Porque él hacía de todo redactaba, iba y venía, corregía, inventaba personajes para firmar artículos. Y ponía un colchón ahí adentro, vivía ahí, dormía ahí...se levantaba y ya estaba trabajando...
- Litty : También fue raro en su familia porque su hermano Raúl se recibió de abogado, osea que no es que a la familia le daba lo mismo que estudiara o que no...Había una expectativa eso era, sería lo lógico y él fue un rebelde...
- Dolly : Pues yo pienso que tanto Raquel como Juan se pusieron a trabajar muy jóvenes, Juan trabajaba como asistente de un dentista cuando era casi niño se puede decir... Yo creo que los dos sentían que necesitaban trabajar porque no alcanzaba el dinero para la familia...Y Raúl era un poco el favorito de las tías y era más privilegiado y era el mayor, y él estudió abogacía...Yo pienso que era simplemente que eran jóvenes responsables y además adoraban a sus padres...

Annexe VIII : Traduction de l'entretien.

Extraits de l'entretien⁸⁷³ à Litty⁸⁷⁴ et à Dolly⁸⁷⁵.

Voyage dans le monde d'Onetti : un aller sans retour...

Partie I

Introduction :

- Litty : Je vais te montrer un livre vraiment joli qu'on m'a offert récemment, c'est une édition, je ne sais pas si quelqu'un te l'a déjà montré... c'est un livre fait à partir de photographies de sa vie [celle d'Onetti], il est très joli... Je vais aller le chercher tout de suite pour que tu le voies. Il a été fait en Espagne.

- Marta : Ah ! Non, je ne le connaissais pas.

Elle part chercher le livre... elle revient... elle me le donne et je commence à le feuilleter...

- Litty : J'ai pensé que tout à l'heure nous pouvons téléphoner à Dolly qui habite ici, à quelques pâtés de maison d'ici...

- Marta : Je pensais qu'elle était à Madrid.

- Litty : Bon, elle y habite, elle partage son temps entre les deux. Quand elle est à Buenos Aires, elle habite dans une maison de sa famille avec sa sœur.

- Marta : Il est très joli le livre.

- Litty : Oui, il est fait avec beaucoup d'affection. C'est Dolly qui a fourni beaucoup de photographies... Et il est vendu avec ce marque page et une photographie originale d'Onetti.

- Marta : C'est une édition en série limitée.

⁸⁷³ Cet entretien eut lieu le 22 avril 2010 à Buenos Aires.

⁸⁷⁴ Maria Isabel Onetti (Litty) née à Buenos Aires le 26 juillet 1951, fille de Juan Carlos Onetti et de Elizabeth María Pekelharing, la troisième épouse de Juan Carlos Onetti, dont il se sépare en 1954.

⁸⁷⁵ Dorotea Muhr, quatrième et dernière femme de Juan Carlos Onetti, avec laquelle il s'est marié en 1955 et avec laquelle il partagera le reste de sa vie.

- Litty : Oui, on a édité 100 exemplaires.

Elle va chercher le café...

La première partie de l'entretien s'est déroulée chez Litty à Buenos Aires autour d'un café et autour du livre d'Onetti qu'elle m'avait mis entre les mains depuis mon arrivée et que je feuillette lentement tout au long de la conversation. Ensuite Litty m'a accompagnée chez Dolly qui habite à côté. La deuxième partie de l'entretien s'est déroulée chez Dolly, toutes les trois.

Litty et son père...

- Litty : À la bibliothèque... c'est là où j'ai rencontré Elena qui a établi le lien entre nous...

- Marta : Lors de « l'hommage⁸⁷⁶ »...Ça devait être très beau...

- Litty: Oui, oui...Très impressionnant. En fait, je crois qu'il a représenté une reconnaissance qui tardait en Uruguay. Et aussi dans ma vie, tout ce « revival » a eu de l'importance, disons, parce que c'était comme une partie de mon identité oubliée, reléguée...par mon propre chemin... Et participer à tout ça...

[Un long silence]

Avant il y avait eu un hommage appelé « La movida Onetti⁸⁷⁷ »...

- Marta : À Colonia?

- Litty : À Colonia oui, c'est Elena qui l'organisa, avec un grand nombre de personnes qui le connaissaient...qui m'ont posé des questions et j'ai répondu des choses que je ne savais pas. Donc, bon, pour moi c'est comme un exercice qui me fait du bien... à petites doses...

⁸⁷⁶ Elle fait référence à la conférence de réception des manuscrits de Juan Carlos Onetti, donnée par sa femme, Dolly, à la Bibliothèque nationale de Montevideo en 2004. C'est un acte symbolique d'accueil des manuscrits (qui ne seront déposés qu'en 2009) qui fut très émouvant car il mobilisa de nombreux intellectuels uruguayens qui y participèrent. La conférence débuta par un discours de Litty qui parla, pour la première fois en public, en tant que fille de Juan Carlos Onetti. À l'issue de ce colloque, fut publié *Bienvenido Juan, textos criticos y testimonios sobre Juan Carlos Onetti*, édité par la Bibliothèque nationale de Montevideo ; un livre qui présente tous les discours qui furent prononcés ce jour-là.

⁸⁷⁷ Fait référence à un colloque qui fut organisé en 1994 à Colonia del Sacramento, Uruguay, pour rendre hommage à Juan Carlos Onetti.

Litty, son enfance, son histoire, son père...

- Litty : Mes parents se sont séparés quand j'étais très petite. Ils s'étaient rencontrés à Buenos Aires pendant une période où il résidait ici, et travaillait à Reuters en tant que journaliste. Et ma mère qui parlait très bien anglais, à cause de son éducation, et de sa famille hollandaise qui avait beaucoup de connexions avec les langues, travaillait en tant qu'assistante du secrétariat, assistante à Reuters, et c'est comme ça qu'ils se sont rencontrés...

- Marta : Après il est retourné à Montevideo ?

- Litty : Et après il est retourné à Montevideo, oui, et moi je suis restée ici. Et il a recommencé sa vie avec Dolly qui est restée sa partenaire stable jusqu'à la fin... Et avec Dolly on continuait à se voir parce que ma mère et Dolly étaient allées à l'école ensemble. Et elles ont gardé une relation assez cordiale... Je crois que ma mère s'est débarrassée de lui...

[Rires]

Donc je pense qu'il n'y avait aucune rancune... Alors Dolly venait [à Buenos Aires] tous les mois rendre visite à sa mère et à sa sœur, pour voir comment elles allaient, et pour lui [à Onetti] acheter des livres rue Corrientes, là où se trouvent les librairies de vieux livres dans la capitale... Et elle passait à la maison avant de prendre le buque⁸⁷⁸ qui la ramènerait à Montevideo... Alors, le lien avec mon père, en réalité, bien qu'il ait été distant, je reconnais toujours à Dolly qu'elle l'ait maintenu... à vrai dire c'est ma mère qui devrait lui reconnaître, mais bon... c'était à travers les visites de Dolly qu'on a pu maintenir ce lien...

[Un profond silence]

Et puis Dolly racontait toujours des histoires sur les différents personnages de la famille que ma mère connaissait, mais pas moi. Jusqu'à ce qu'un jour, je ne sais pas, je devais avoir quinze ou seize ans, je lui ai dit : « Qui sont toutes ces personnes ? » Alors j'ai

⁸⁷⁸ Le *buquebus* est un bateau qui va de Buenos Aires à Montevideo, traversant le Río de la Plata.

construit un mini-arbre pour savoir qui était qui, et j'ai décidé d'aller les rencontrer. Puis, bon, j'ai pris un avion, quand tout le monde ne voyageait pas en avion, mais moi je suis partie, et c'est comme ça que j'ai rencontré l'autre partie de la famille car il n'y avait aucun uruguayen de ma famille résidant à Buenos Aires. C'était seulement ma famille hollandaise que je fréquentais ici, à Buenos Aires...

- Marta : Alors, tu es allée en Uruguay...

- Litty : Je suis allée en Uruguay, oui, et j'ai commencé à m'entendre très bien avec une cousine avec laquelle je suis, encore aujourd'hui, amie, cousine et amie. Alors j'ai reconstruit peu à peu cette histoire... Et c'est là que j'ai fait à nouveau sa connaissance [celle d'Onetti], avec les difficultés liées à son cas... ça m'a fait du bien, ça m'a fait du mal... Et bon, ça m'a pris, je crois, toute la vie pour percer ce qui se passait... Mais je crois que mon intérêt pour établir les choses a diminué... Puis bon, on a continué à se voir un peu, j'ai gardé quelques lettres... que j'ai reçues de lui, et mes réponses, Dolly, elle me les a soit rendues, soit photocopiées...

Aussi, le livre de María Esther⁸⁷⁹, je crois, a mobilisé beaucoup de choses en moi, parce que c'était un thème étranger à ma vie quotidienne, ma relation avec mon père était comme ensevelie... et ça, ça m'a fait du bien, parce que les défis m'intéressent. Et après, plus fort encore a été « La movida » car je me suis exprimée publiquement...

La trace d'Onetti...

- Litty : Donc, oui, c'est donc lors d'occasions ponctuelles que tout d'un coup sa figure se présente et que je la prends. Sinon, le reste de ma vie s'écoule sans cette interférence, même si j'ai lu son œuvre, et vraiment je considère que c'est un « aller sans retour » comme je dis...

- Marta : Oui ? Un aller sans retour...

- Litty : Oui, je crois que tu n'es plus la même personne quand tu reviens, je crois qu'il possède ce pouvoir...

[Silence]

⁸⁷⁹ GILIO, María Esther, *Construcción de la noche: La vida de Juan Carlos Onetti*, Buenos Aires, Editorial Planeta, 1993.

J'ai lu son œuvre d'un trait tout au long d'une année qu'on a vécue en Angleterre, son œuvre telle qu'elle était à ce moment-là, en 1980. J'ai lu l'édition d'Aguilar que j'avais emportée avec moi... pendant un an j'étais femme au foyer et je ne travaillais pas, alors j'ai eu le temps de lire, en même temps, j'ai lu aussi de la littérature anglaise qui fait aussi partie de moi, et à ce moment-là, il y a eu comme une rupture en moi. Je sentais qu'il y avait deux options, une chose à moitié manichéenne, je pouvais donc être d'une manière ou d'une autre et je me suis tournée vers un protestantisme militant ou quelque chose comme ça...

[Rires]

- Litty : Tu sais? Produire, être utile, être active... tout ça. Et le reste je l'ai gardé enterré... Et ce n'est que ces derniers temps, avec les hommages et « La movida », que je me suis rendue compte que moi aussi je garde cette personne en moi et que je pouvais lui donner une place sans que ma vie ne se brise... Parce cette peur était toujours là. Pour moi c'était très important d'avoir ma famille bien établie et de ne pas transférer les problèmes à mes enfants, ne pas tomber dans un nœud métaphysique. Je me suis donc choisi une personnalité plus conventionnelle si on veut... et maintenant je suis plus perméable au sein de ma personne... depuis quelques années... c'est-à-dire que je ne le nie pas, je ne l'assume pas, mais c'est quelque chose qui est là...

- Marta : Il a laissé une empreinte...

- Litty : Oui, oui, oui...

La femme onettienne...

- Marta : Je voulais te demander comment tu vois la femme onettienne ? Qu'est-ce que tu en penses?... Tellement de choses ont été dites à ce propos...

- Litty : Bon, tout ce que je sais c'est que je l'ai défié [rires] oui, je l'ai défié parce que je ne sais pas, il a horreur de tout ce qui est réellement féminin, de ce qui nous différencie, il le rend comme quelque chose d'abjecte... il a même employé un terme horrible, qui ne me vient pas à l'esprit à cet instant... si, cela me revient : « répugnante »...

- Marta : C'est vrai, oui...

- Litty : Alors, lors de « La movida Onetti » je me suis confessée publiquement comme « répugnante et quatre fois répugnante » car j'avais eu mes quatre enfants, je suis donc en mesure de dire : « pauvre »... (...) Ne pas pouvoir vivre avec bonheur ce qui est naturel, propre et authentique du genre féminin...

- Marta : Tu penses qu'il s'agit vraiment de quelque chose contre tout ce qui est féminin ?

- Litty : Je crois que, je ne sais pas, c'est peut être une espèce de jalousie pathologique... la femme ne peut pas lui appartenir pleinement si elle a cet enfant qui les sépare... ça pourrait être...

- Marta : Parce qu'il y a aussi tout ce côté visible dans El pozo par exemple, avec le monologue de Linacero, très fort, qui dit qu'une femme se perd quand elle se marie parce qu'à partir de ce moment elle ne sert plus qu'à différencier les différents types de viande et à faire toute sorte de choses pratiques... Moi j'ai tendance à penser que ça pourrait correspondre à une espèce de rejet de la femme conventionnelle de cette époque-là qui était élevée pour se marier, pour avoir des enfants, pour être femme au foyer et pour s'occuper de toute sorte de choses pratiques, puisque de nos jours les femmes ne sont plus comme ça...

- Litty : Oui, ou pourquoi cette personne doit-elle perdre la magie...

- Marta : Bien sûr.

- Litty : Pour moi, ça correspond plus à une déficience, comme une sorte d'incapacité d'être en lien avec quelque chose de réel, avec le sexe féminin... pour moi, c'est très étrange...

- Marta : Oui, bien sûr c'est étrange... Mais, cependant, avec Dolly il a eu une relation très longue et fluide...

- Litty : Bon, avec Dolly ils n'ont pas eu d'enfants...

L'exil...

- Marta : Il a été très perturbé par l'exil, n'est-ce pas ?

- Litty : Oui, ça l'a perturbé énormément, et après c'est devenu impossible pour lui de retourner et de voir la ville changée, les amis disparus ou morts... Après, quand la démocratie est revenue, on a voulu l'inviter, mais pour lui c'était impossible... Il ne s'est jamais laissé utiliser politiquement...

Un aller sans retour...

- Litty : Après j'aurai une question à te poser à propos de son écriture...

- Marta : Si tu veux me la poser maintenant...

- Litty : À mon avis, je crois qu'il y a quelque chose dans sa façon de construire ses phrases, sa grammaire disons, et je me demande si une partie de l'effet hypnotique ou de confusion qu'il génère n'est pas quelque chose de neurologique qui, disons, te provoque quelque chose dans le système cognitif... sa façon d'employer... tu as dû voir que parfois dans un seul paragraphe il change de point de vue...

- Marta : Oui, complètement.

- Litty : Je me demande si ceci n'est pas quelque chose qui gêne la compréhension. Et donc, il faut que tu regardes, que tu retournes regarder et ça crée un état de confusion qui peut conduire à l'angoisse, je pense...

- Marta : Je crois que, justement, sa façon d'écrire fait qu'il faut être un lecteur extrêmement attentif pour ne pas perdre le fil... et je crois que c'est ce qui a fait qu'il n'est pas un écrivain « de masses », pour le dire autrement... Les gens ont du mal à lire un livre comme *Los adioses*... Et ce que tu dis au sujet du point de vue est très visible avec les personnages par exemple, puisqu'au final nous ne savons jamais comment sont ses personnages...

[Silence]

Je pense que c'est en réalité, le processus de création... c'est comme s'il voulait que le lecteur assiste au processus de création...

- Litty : Alors il te provoque, il te désoriente...

- Marta : Puis finalement je crois que c'est en rapport avec le fait que rien n'est objectif, ça dépend de celui qui voit, comment on le voit ; etc. Mais, effectivement, je pense qu'il y a quelque chose comme tu dis... en tout cas, il remue en nous quelque chose.

- Litty : Oui, il remue quelque chose... Je crois que c'est comme si certains mots venaient à manquer, ou bien qu'il y a des mots en langue étrangère... et il faut remplir ces trous... et je crois qu'effectivement, il génère une confusion...

Onetti surprend toujours...

- Litty : Une autre facette de mon père que j'ai découverte il y a peu de temps, un an à peu près... ça ne finit jamais... c'est la publication de ses lettres à Julio E. Payró⁸⁸⁰. Tu les as lues ?
- Marta : Oui, je les ai découvertes à Montevideo et je les ai lues le mois dernier.
- Litty : J'étais très impressionnée. J'ai vraiment trouvé en lui quelque chose que je croyais qui n'existait pas. Il n'a jamais joué le jeu de l'intellectuel, pas du tout... Et dans ces lettres, il est un intellectuel.
- Marta : Oui, il l'est.
- Litty : Oui, et tu le vois reflété dans ces lettres.
- Marta : Oui, moi je les ai trouvées très intéressantes, puis la légende noire qui a fait de lui un être grossier... Ces lettres démontrent, à vrai dire, le contraire... Et bien sûr, il avait de grandes connaissances, avec des références incroyables, un intellectuel...
- Litty : Oui, et conserver des amitiés durant de longues des années, sans les typiques réunions des comités, ni les cocktails, ni les inaugurations, rien de tout ça, mais de véritables amitiés... Ceux qui l'ont aimé l'ont aimé vraiment, en acceptant ses limites, les conditions qu'il imposait...
- Marta : Ces lettres sont très intéressantes...
- Litty : Elles sont incroyables...
- Marta : Ce qui me surprend c'est que ces lettres ne soient pas dans le Fond Onetti à la Bibliothèque [Bibliothèque nationale de Montevideo] et qu'elles soient dans une bibliothèque américaine.
- Litty : C'est parce que la veuve de Payró les a vendues...

La donation...

- Litty : Dolly a donné tout ce qu'elle avait.
- Marta : Oui, c'est tout ce que j'ai consulté...
- Litty : Pour moi, elle a été très importante, cette Movidá, ainsi que la donation, parce que pendant des années, de nombreuses années, j'ai eu un texte de lui chez moi. Et comme il se délitait parce que le papier était déjà très vieux, avec une de mes filles, on l'a transcrit

⁸⁸⁰ *Juan Carlos Onetti, Cartas de un joven escritor, correspondencias con Julio E. Payró, op. cit.*

et on l'a conservé. Puis finalement, j'ai pu donner à la Bibliothèque [Bibliothèque nationale de Montevideo] ce qui restait du manuscrit, il restait une grande partie, il s'appelle El último viernes.

- Marta : Oui, j'ai pu le voir...

Une histoire onettienne...

Après avoir regardé ensemble le livre en hommage à Onetti que j'avais sur mes genoux depuis le début... Litty me montre des photographies et elle évoque des souvenirs avec son père : Onetti avec ses petits fils, se battant, jouant...

- Marta : Bon, alors, finalement tu as pu te réconcilier un peu avec lui...

- Litty : Bien sûr, oui, mais plutôt que me réconcilier, je crois que m'intégrer... moi-même, avec les différents versants de mon histoire et les personnages forts qui en font partie... Leur donner une place à tous...

Partie II

Sur le Nouveau Roman...

- Marta : Les auteurs que j'étudie du Nouveau Roman, je crois qu'Onetti les a lus... Dans plusieurs des entretiens que j'ai trouvés, il fait référence à Robbe-Grillet et il dit que ça ne lui plaît pas... Il dit que ces auteurs-là ont fait de la technique quelque chose de délibéré et que ça ne l'intéresse pas. Mais moi j'aimerais savoir s'il l'a bien lu...

- Dolly : Je me souviens qu'il avait commenté la description de La jalousie. Ce sont des fenêtres, n'est-ce pas ?

- Marta : Oui, les jalousies (celosias)...

- Dolly : Oui, les jalousies (celosias), oui. Bon, et le roman commence avec une description interminable des jalousies, c'est exact ? Bon, et apparemment, rien qu'avec ça il paraît que ça l'a tué.

- Marta : Alors, c'est sûr qu'il l'a lu en français ?

- Dolly : Je ne sais pas si en français ou en espagnol, je ne sais pas...

- Marta : Mais, il l'a lu ?

- Dolly : Tout ? Je ne sais pas, je ne crois pas...

- Marta : Mais La jalousie ?
- Dolly : Je ne peux pas mettre ma main au feu... mais il me semble difficile qu'il l'ait entièrement lu parce si ça l'énervait, peut être ne l'a-t-il il n'a pas fini...
- Marta : Il lisait bien en langue française et en langue anglaise ?
- Dolly : Oui, à une époque il a lu énormément en français et en anglais, spécialement en anglais, il a lu Faulkner... Mais les dernières années, ça représentait un grand effort pour lui, et il me demandait tout en espagnol...

La donation II...

- Marta : J'ai passé ce dernier mois et demi à Montevideo, à travailler avec les archives à la Bibliothèque.
- Dolly : Non ! Et alors ? Tu as eu de la chance ? On t'a laissé regarder ? Raconte-moi !
- Marta : Oui, enfin pour moi ça a été une expérience extraordinaire...
- Dolly : Tu es venue depuis Paris pour consulter les originaux...
- Marta : Oui, je suis venue pour consulter le Fond Onetti, ses manuscrits... Pour pouvoir être en contact avec tout ça après de nombreuses années d'étude sur son œuvre, c'était important... Et aussi pour avoir accès à de nombreuses œuvres critiques qui ont été publiées en Uruguay et auxquelles je n'avais pas eu accès...
- Dolly : Bon, tu vois, j'avais raison... Juan jetait tout à la poubelle...

[Rires]

Il finissait une page et il faisait « cha », et bon, moi j'ai tout récupéré sans réfléchir... Je n'avais jamais pensé que ça allait être important...

- Dolly : El astillero nous a échappé...

[Un grand silence]

Tout le manuscrit original de El astillero... Quand nous sommes arrivés à Montevideo, il était encore sous forme de brouillon. Je l'ai tapé à la machine, à cette époque-là je travaillais dans un bureau, et avec l'autorisation de mon patron, j'ai tout tapé à la machine et on l'a envoyé à une maison d'édition qui l'a publié plus tard... maintenant je ne me souviens plus du nom, peu importe... Bon, c'était un concours littéraire, et comme nous

avons mis, ou plutôt c'est moi qui ai mis l'adresse de l'Uruguay, il a eu le prix, mais il a été disqualifié car il paraît que d'après les règles du concours, il fallait habiter à Buenos Aires, une bêtise de notre part car on aurait pu mettre une adresse d'ici. Enfin, bon, ils l'ont quand même publié, gratuitement bien sûr, mais l'édition est merveilleuse, très belle. Voilà, c'est comme ça que ça s'est passé. Mais après, il [l'original] a disparu, il doit se trouver en Uruguay, où il se trouvait dans le passé. Si ça se trouve, ils l'ont jeté quand on est parti, on est parti très vite, et ciao. Mais ça me fait de la peine... Tout le manuscrit se trouvait dans un même livre, je me souviens bien...

- Marta : Oui, El astillero n'y était pas...

La femme onettienne II...

- Dolly : Bon, il a été très critiqué par tout le monde par rapport à ce qu'il pensait... à ce qu'il pensait au sujet de la femme. Tu te souviens de ton discours ? Raconte-lui, c'était génial...

- Litty : Je lui ai raconté que j'ai été quatre fois répugnante...

[Rires]

- Dolly : C'est de cette façon qu'elle a commencé son discours, elle a été géniale... en plus, sans notes, elle l'a dit comme ça...

[Silence]

Mais je pense que dans un certain sens, Juan avait raison, je ne sais pas, c'est une opinion personnelle... avec mes amies (pas tellement avec toi, tu es une femme avec un métier, indépendante [dit-elle en parlant de Litty]), mais j'ai vu tellement d'amies, avec qui j'avais de belles conversations, on s'entendait parfaitement. Puis elles ont eu un enfant, et à partir de ce moment, nous ne parlions plus que de couches... et je ne sais pas pendant combien de temps, c'est clair que c'est une période, mais quelques fois ça reste... En quelque sorte, il a raison à ce sujet, oui, mais bon, c'est logique, n'est-ce pas ?

- Marta : Je pense que de nos jours la femme a évolué et qu'elle ne sert plus à seulement procréer...

- Dolly : C'est un autre genre de femme, oui, tu as raison...

- Marta : Donc, ce qu'il fait, c'est peut-être une critique envers la femme dans ce contexte historique et social bien précis...
- Dolly : De cette époque-là.
- Marta : Oui, de cette époque-là... Oui, je crois qu'il y a un peu de ça, même s'il est possible que ce soit aussi vrai que le facteur des enfants ai été déterminant pour lui...
- Litty : Ça l'éloigne et fait que le lien soit moins exclusif ce qui le rend jaloux...
- Marta : Oui, même si peut-être, en voyant les femmes de nos jours, il ne penserait plus la même chose...
- Dolly : Non, je suppose d'une certaine façon, il changerait...
- Litty : Oui, même si je pense que le sujet de l'enfant était pour lui un facteur qui l'embarrassait... Une fois il m'a demandé si je me reproduisais toujours comme un lapin...

[Rires]

Onetti dans le monde...

- Marta : Il était très préoccupé par l'histoire...
- Dolly : Bon, oui, la première chose qu'il faisait le matin, c'était lire tous les journaux, et il avait beaucoup de connaissances... En plus il était au courant de la politique d'ici, de celle de l'Uruguay, et de celle d'Espagne. En Espagne, il a appris toute l'histoire. Quand nous habitions là-bas, il recevait aussi les journaux de l'Uruguay.
- Litty : Il était enfermé mais pas déconnecté...
- Dolly : Non, pas du tout.
- Marta : Il ne vivait pas à l'écart.
- Dolly : Non, non, pas du tout, il était très informé... En plus il côtoyait beaucoup de personnes qui venaient lui rendre visite, des écrivains, des amis...

[Silence]

Tu as l'enregistrement de Chao⁸⁸¹ ?

- Marta : J'ai son livre... que je trouve très beau.

⁸⁸¹ *Onetti*, op. cit.

- Dolly : Il est fantastique, Chao, très sympathique avec Juan, il a passé trois jours à enregistrer tout ça. Et il venait avec un dossier tout préparé ; il lisait un extrait d'un roman et il disait : « Ça vient d'où ? » Et Juan la plupart du temps ne le savait pas car il ne relisait jamais ses œuvres...

L'exil II...

- Marta : L'exil l'a totalement marqué...

- Dolly : Oui et non. Au début oui, bien sûr. Tu imagines ? Partir. En plus, je crois que pour Juan, c'était la déception de son pays aussi cher, aussi merveilleux, aussi parfait, il n'y avait pas d'armée, il n'y avait rien... socialement c'était... Au début ce fut terrible, un changement aussi brusque, non voulu, on ne l'a pas expulsé mais on pourrait dire que oui... Puis après, un pays qu'il n'a pas voulu connaître, parce qu'une fois une journaliste est venue pour lui dire : « Je viens vous interviewer à propos de Madrid », et il a répondu : « Bon, tu t'es trompée d'endroit, je n'ai pas vu Madrid ». Et ça faisait un an qu'il y habitait... Il ne sortait presque jamais, et quand il le faisait, il lisait, quand il se trouvait dans le taxi, c'est-à-dire qu'il ne connaissait que les endroits dans lesquels il parlait... c'était comme fermer les volets...

[Silence]

Mais après deux ans, on a refait un peu une ambiance uruguayenne, les journaux uruguayens, les amis, il y avait plein d'Uruguayens, Hortensia par exemple, Guido Castillo, il y avait beaucoup de personnes uruguayennes, des amis à nous de l'Uruguay qui sont venus avec nous... Et je pense que quand il a repris l'écriture, il a eu du mal, mais quand il a écrit à nouveau, il a pu le surmonter un peu... Et quand il a été invité à y retourner, il n'a pas voulu... en partie, il disait que c'était parce qu'il était vieux, et les gens qu'il connaissait étaient devenus vieux aussi...

- Marta : L'exil est présent dans certains de ses textes...

- Dolly : Oui, il a un sur un détective...

- Marta : Presencia...

- Dolly : Oui Presencia, il est fantastique celui-là... Je ne sais d'où il est sorti celui-là, je ne sais pas s'il y a une anecdote à son sujet... Maintenant je ne me souviens pas....

- Marta : En plus le personnage qui s'est exilé, il s'agit d'un Sanmarien exilé à Madrid. Ça pourrait être son reflet...
- Dolly : Oui, oui...
- Marta : L'exil intérieur est très présent dans son œuvre...
- Litty : Santa María est un exil...

Onetti autodidacte...

- Marta : ...Dans le contexte uruguayen dans lequel a vécu Onetti, « l'âge » d'or" en quelque sorte, il a été en partie autodidacte...
- Dolly : Absolument, il allait à la bibliothèque pour lire des choses d'enfants... Il n'a même pas fait d'études secondaires...
- Marta : Il n'a pas fait d'études secondaires, oui, c'est fort...
- Dolly : Bon, c'est de la lecture, il est autodidacte...
- Marta : Mais dans ce contexte culturel d'effervescence, avec des écrivains aussi féconds, ce contexte a aussi participé à la prolifération d'un Onetti autodidacte... avec Marcha...
- Dolly : Marcha a été déterminant... Bon, c'est lui qui a sorti Marcha... avec les pieds sanglants, comme il disait... Parce qu'il faisait un peu tout, il rédigeait, il allait et venait, il corrigeait, il inventait des personnages pour signer des articles. Il mettait un matelas là-dedans, il habitait là, il dormait là... il se levait et il était déjà au travail...
- Litty : Aussi, c'était bizarre dans sa famille parce que Raúl est diplômé en droit, c'est-à-dire que dans sa famille, personne n'était indifférent au fait qu'il étudie ou pas... Il y avait une attente, c'est ça, c'était dans la logique des choses, et lui, il a été un rebelle ...
- Dolly : Eh ! bien moi je pense que autant Raquel que Juan se sont mis à travailler très jeunes, Juan travaillait en tant qu'assistant d'un dentiste quand il était presque un enfant, pourrait-on dire... et je crois que tous deux sentaient le besoin de travailler parce que dans leur famille l'argent manquait... Et Raúl était un peu le préféré des tantes et il était privilégié et il était l'aîné, et il a fait des études de droit... Je pense que tout simplement ils étaient jeunes, responsables, et en plus, ils adoraient leur parents...

Index des œuvres étudiées :

El álbum : p. 123-124 ; 371-374 ; 433-435.

El astillero : p. 39-42 ; 53-56 ; 69-70 ; 79-87 ; 109-115 ; 139-143 ; 155-157 ; 173-178 ; 189-192 ; 199-201 ; 216-218 ; 239-241 ; 264-270 ; 324-326 ; 348 ; 356-359 ; 374-375 ; 415-418 ; 431-433.

El pozo : p. 33-36 ; 124-130 ; 161-162 ; 181-183 ; 194-195 ; 203-205 ; 223-227 ; 247-249 ; 273-274 ; 321-324 ; 339-341 ; 346-347 ; 352 ; 366-371 ; 418-420 ; 429 ; 437-441.

Instantáneos : 44-48 ; 171-172 ; 188 ; 199 ; 213-215 ; 236-239 ; 262-264 ; 280-285 ; 290-295 ; 301-304 ; 310-315 ; 359-361 ; 393-394 ; 422 ; 425.

La Jalousie : p. 42-44 ; 56-58 ; 101-105 ; 136-137 ; 149-153 ; 159-161 ; 201-202 ; 218-220 ; 241-244 ; 270-272 ; 334-335 ; 393-394 ; 423.

Le palace : p. 48-51 ; 58-60 ; 70-72 ; 106-107 ; 138 ; 147-149 ; 162-164 ; 183-186 ; 195-196 ; 205-207 ; 228-230 ; 249-252 ; 335-337 ; 344-345 ; 352 ; 362-363 ; 394-399 ; 401-403 ; 443-444.

Los Adioses : p. 36-39 ; 60-65 ; 72-73 ; 87-94 ; 115-118 ; 133-136 ; 143-147 ; 157-159 ; 167-171 ; 187-188 ; 197-199 ; 209-212 ; 231-236 ; 253-262 ; 275-280 ; 287-290 ; 297-301 ; 305-310 ; 326-329 ; 347 ; 351 ; 352-356 ; 410-414 ; 441-442.

Para esta noche : p. 65-67 ; 74-76 ; 94-101 ; 118-123 ; 136 ; 178-181 ; 192-193 ; 202-203 ; 220-222 ; 244-247 ; 272-273 ; 331-334 ; 342-344 ; 351 ; 361 ; 389-393 ; 403-406 ; 435-437.

Presencia : p. 329-331 ; 341-342 ; 363 ; 375-388 ; 433-435.

Juan Carlos Onetti, Roman Nouveau latinoaméricain et le Nouveau Roman français.

L'œuvre de Juan Carlos Onetti, féconde, diverse et originale, représente un renouveau de la littérature uruguayenne et latino-américaine. C'est dans les pages de la revue *Marcha* où, entre 1939 et 1941, il était secrétaire de rédaction qu'il exposera sa vision de la littérature qui nécessite, d'après lui, et avec urgence, un renouvellement. Lui-même va mettre en place ses théories littéraires et, à travers son œuvre et sa ville mythique, Santa María, il va créer une nouvelle littérature urbaine plus en accord avec l'homme et le monde de son époque.

En France, pendant les années quarante naît le Nouveau Roman, courant littéraire novateur qui représente une rupture dans les lettres françaises. Souvent appelée « littérature du regard », les textes du Nouveau Roman vont au-delà des formes narratives traditionnelles.

Le propos de ce travail est l'étude comparée de l'œuvre de Juan Carlos Onetti et de certaines œuvres de deux écrivains du Nouveau Roman : Robbe-Grillet et Claude Simon. À partir de trois axes, l'étude d'un personnage en crise, l'étude des voix narratives, et l'étude des rapports entre l'homme, l'écriture et la fiction, ce travail de recherche interroge et analyse les formules narratives nouvelles qui ont bouleversé les règles du passé.

Mots clés : Juan Carlos Onetti, Littérature latino-américaine, Nouveau Roman, Incertitude narrative, Personnages ambigus, Existence et fiction.

Juan Carlos Onetti, New Latin-American Novel and french Nouveau Roman

The work of Juan Carlos Onetti, prolific, diverse and singular, represents the renovation of the Uruguayan and Latin-American literature. When he was assistant editor for the magazine *Marcha* between 1939 and 1941, he exposed in a series of articles his viewpoint about literature, which needed, as he stated, a renovation urgently. His own work illustrates those theories; and with the mythic city Santa Maria he created, he developed a new kind of urban literature more in accordance with his contemporaries and the world he lived in.

In France, the *Nouveau Roman*, which emerged in about 1940, constitutes a rupture in French literature. This innovative movement, often called "literature of look", went beyond traditional narrative forms.

The purpose of this study is to compare Juan Carlos Onetti's work with certain books written by two representatives of the *Nouveau Roman*: Robbe-Grillet and Claude Simon. From three axes the study of a character in crisis, the study of different narrative voices and the study of the relationship between man, his writings and fiction, this research work questions and analyses new narrative forms which definitively changed the rules of the Past.

Keywords: Juan Carlos Onetti, Latin-American literature, Nouveau Roman, Uncertain narrative, Ambiguous characters, Existence and fiction.

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3
UFR de Littérature, Linguistique et Didactique.
ED 120 Littérature française et comparée.
17, rue de la Sorbonne, 75230 Paris cedex 5
Escalier C, 2^e étage.